REGIE IM DEUTSCHEN SPRECHTHEATER
HISTORISCHE ENTWICKLUNG - BERUFSBILD - ZEITGENÖSSISCHE METHODEN

Michael Röhrig

1979

REGIE IM DEUTSCHEN SPRECHTHEATER

Historische Entwicklung - Berufsbild - zeitgenössische Methoden

Inaugural-Dissertation zur Erlangung
des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

MICHAEL RÖHRIG

aus

Schönaich b. Stuttgart

1979

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Referent : Prof. Dr. Klaus Lazarowicz
Korreferent : Prof. Dr. Wolfgang Frühwald

Tag der mündlichen Prüfung : 26.2.1979

MEINEM VATER

VORWORT

Die Kluft zwischen Theaterwissenschaft und praktischer Theaterarbeit galt bisher als kaum überbrückbar. Die gegenseitige Gesprächsbereitschaft ließ oft zu wünschen übrig. Aus diesem Grunde schien mein Vorhaben, eine wissenschaftliche Studie in intensivem Dialog mit Theater-Regisseuren in Angriff zu nehmen, zunächst nicht ohne Risiko zu sein. Doch beim ersten Kontakt überraschte mich ein unerwartet starkes Interesse und persönliches Entgegenkommen. 41 Regisseure ließen mich in ausführlichen Gesprächen teilhaben an ihren Erfahrungen und Zielen. Ohne ihren engagierten Beitrag wäre diese Untersuchung nicht zustande gekommen. Im einzelnen habe ich zu danken: Peter Ahrweiler, Axel von Ambesser, Alf André, Horst Antlitz, Frank Baumbauer, Rainer Behrend, Elert Bode, Jürgen Brock, Helmut Engel, Anita Ferraris, Friedrich Fink, Holk Freytag, Andreas Gerstenberg, Falko Gottsberg, Michael Gruner, Horst Heinze, Alfons Höckmann, Hermann Kleinselbeck, Jan Krämer, Joachim Lang, Bernd Leifeld, Gerd Omar Leutner, Kurt Meisel, Michael Peter, Joachim Preen, Kurt Raeck, Alf Reigl, Thomas Reiner, Serge Roon, dem Kollektiv "Rote Rübe", Klaus Schlette, Wolfgang Schön, Thomas Schulte-Michels, Hans-Dieter Schwarze, Ernst Seiltgen, Horst Siede, Klaus Sonnenschein, Karl Spanner, Wolfgang Spielvogel, dem Kollektiv des "Theater in Kreuzberg" (TIK) und Peter Thomas.

Die Betreuung der Arbeit lag in den Händen meines Doktorvaters Professor Klaus Lazarowicz. Ihm bin ich für viele Anregungen sehr zu Dank verpflichtet.

Für ihre kritischen und konstruktiven Anmerkungen danke ich meinen Freunden Dr. Jochen Thies und Stephan Wiesehöfer.

Die Danksagung bliebe aber unvollkommen ohne eine Erwähnung der für mich so entscheidenden fachlichen wie menschlichen Unterstützung, die ich durch Dorothee, meine Frau, erfahren habe.

Seite

Inhaltsverzeichnis

A. Einleitung - Problem, Forschungsstand und Methode 1

B. Historischer Teil 4

B. I. "Regie" als lexikalisches Stichwort 5

B. II. Entwicklung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts 9

B. III. Repräsentanten eines neuen, regiegeprägten Theaters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts 24

B. III. 1. Heinrich Laube 24
B. III. 2. Franz Dingelstedt 27
B. III. 3. Eduard Devrient 29
B. III. 4. Herzog Georg II von Sachsen-Meiningen 29
B. III. 5. Otto Brahm 32
B. III. 6. Literarische Reflexionen über Regie in Deutschland an der Wende zum 20. Jahrhundert 35

B. IV. Max Reinhardt und die Folgen für das deutsche Theater 39

B. V. Die Entwicklung externer, europäischer Theaterformen und ihre Apperzeption auf dem deutschen Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts 45

B. V. 1. Adolphe Appia 46
B. V. 2. Edward Gordon Craig 47
B. V. 3. Konstantin S. Stanislawskij 49
B. V. 4. Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold 54
B. V. 5. Jewgenij Bagrationowitsch Wachtangow 57

Seite

B. V. 6. Alexander I. Tairow 58
B. V. 7. André Antoine und die Abkehr vom naturalistischen Theater in Frankreich 59
B. V. 8. Jacques Copeau 61
B. V. 9. "Le Cartel" und Tendenzen des französischen Theaters bis heute 62

B. VI. Literarische Reflexionen über Regie in Deutschland zwischen 1910 und 1930 63

B. VII. Die Methoden der expressionistischen Theaterregie und der ihr folgende regiestilistische Pluralismus bis heute 68

B. VII. 1. Leopold Jessner 68
B. VII. 2. Das epische Theater 70
B. VII. 3. Tendenzen der zwanziger und dreißiger Jahre 72
B. VII. 4. Tendenzen der Regie nach dem zweiten Weltkrieg 76
B. VII. 5. Resümierende Bemerkungen 80

C. Empirischer Teil 83

C. I. Vorarbeit, Methoden und Zielsetzung dieser empirischen Untersuchung 84

C. I. 1. Die Entwicklung eines standardisierten Fragebogens 84
C. I. 2. Auswahlkriterien für die befragten Regisseure 87
C. I. 3. Die Durchführung der Interviews 90

Seite

C. II. Auswertung der Gesprächsergebnisse 92

C. II. 1. Fragenkomplex A 92
C. II. 1. a. Antworten auf die Frage A.1 92
C. II. 1. b. Antworten auf die Frage A.2 92
C. II. 1. c. Antworten auf die Fragen A.3/4/6 94
C. II. 1. d. Antworten auf die Frage A.5 96
C. II. 1. e. Antworten auf die Frage A.7 100
C. II. 1. f. Antworten auf die Frage A.9 107
C. II. 1. g. Antworten auf die Frage A.10 112
C. II. 1. h. Antworten auf die Frage A.11 115
C. II. 1. i. Antworten auf die Zusatzfrage A.12 118

C. II. 2. Fragenkomplex B 119
C. II. 2. a. Antworten auf die Fragen B.I.1-4 119
C. II. 2. b. Antworten auf die Fragen B.II.1-4 129
C. II. 2. c. Antworten auf die Fragen B.III.1-3 138
C. II. 2. d. Antworten auf die Zusatzfrage B.III.4 145

C. II. 3. Fragenkomplex C 146
C. II. 3. a. Antworten auf die Fragen C.I.1+2 146
C. II. 3. b. Antworten auf die Frage C.II.1 150
C. II. 3. c. Antworten auf die Frage C.II.2 152
C. II. 3. d. Antworten auf die Frage C.II.3 156
C. II. 3. e. Antworten auf die Frage C.II.4 159
C. II. 3. f. Antworten auf die Fragen C.II.5+6 163
C. II. 3. g. Antworten auf die Frage C.III.1 169
C. II. 3. h. Antworten auf die Frage C.III.2 172
C. II. 3. i. Antworten auf die Frage C.III.3 176
C. II. 3. j. Antworten auf die Frage C.IV.1 178
C. II. 3. k. Antworten auf die Frage C.IV.2 182
C. II. 3. l. Antworten auf die Fragen C.IV.3+4 185
C. II. 3. m. Antworten auf die Zusatzfrage C.IV.5 189

Seite

C. II. 4. Fragenkomplex D 190
C. II. 4. a. Antworten auf die Fragen D.I.1a+b 190
C. II. 4. b. Antworten auf die Frage D.I.2 195
C. II. 4. c. Antworten auf die Frage D.I.3 198
C. II. 4. d. Antworten auf die Fragen D.I.4a+b 203
C. II. 4. e. Antworten auf die Frage D.II.1 207
C. II. 4. f. Antworten auf die Frage D.II.2 213
C. II. 4. g. Antworten auf die Fragen D.II.3a+b 216
C. II. 4. h. Antworten auf die Fragen D.II.4+5 219
C. II. 4. i. Antworten auf die Fragen D.II.6a+b 223
C. II. 4. j. Antworten auf die Frage D.II.8 229
C. II. 4. k. Antworten auf die Frage D.II.10 231
C. II. 4. l. Antworten auf die Zusatzfrage D.II.9 235

C. III. Theatertheoretische Einordnung der analysierten Antworten. Zur Propädeutik einer künftigen Regietheorie 236

Literaturverzeichnis 246

Anhang 260 ff.
(Verzeichnis der befragten Regisseure
Die Begleitschreiben zum Fragebogen
Das Original des Fragebogens)

A. Einleitung

Problem, Forschungsstand und Methode

Kaum eine Fachrichtung der Geisteswissenschaften hat bei der Erforschung spezifischer Begriffe, Vorgänge und Meinungen mit größeren Schwierigkeiten zu kämpfen als die Theaterwissenschaft. Der mit diesem Sujet eng verbundene Hang zum Esoterischen macht es einer wissenschaftlichen Disziplin schwer, die sich die Erforschung aller "Theater" konstituierenden Faktoren zur Aufgabe gemacht hat. Hinzu kommt, daß dieser Forschungsauftrag nur nüchtern, sachlich, und dennoch mit der notwendigen Liebe zum Theater und seinen markanten Eigenheiten zu erfüllen ist.

Bislang hat man kaum versucht, die "Regie" systematisch zu erfassen. Für das zeitgenössische, entscheidend von der Regie geprägte Theater fehlt ein solcher Darstellungsversuch gänzlich.

Die Regie hat im Laufe der letzten Jahrhunderte auf der Suche nach Legitimation und Identität interessante Entwicklungsphasen durchgemacht. Mittlerweile ist "Regie" auch außerhalb des Theaters zu einem häufig gebrauchten, populären Begriff avanciert.

Die vorliegende Untersuchung hat es sich zum Ziel gesetzt, in einem historisch-deskriptiven Teil die verfügbare Literatur aufzuarbeiten, und damit die großen rekonstruierbaren, regiehistorischen Entwicklungen zu skizzieren. Die Interdependenzen von praktischer Regieführung und den theaterrelevanten, supratheatralen geistigen Entwicklungen nehmen hierbei zwangsläufig einen breiten Raum ein. Ausführlichere Einzelanalysen wurden nur dann vorgenommen, wenn der behandelten Problematik Signifikanz attestiert werden konnte. In diesem Sinne bedeutet der historisch-deskriptive

Teil der Arbeit eine Hinführung zur Gegenwart, in der dann die empirische Untersuchung der zeitgenössischen Regie einsetzt. Beide Teile sind somit chronologisch wie inhaltlich aufeinander bezogen.

Das moderne, aus den praktischen Erfordernissen des Theaters und der Reflexion seiner Regisseure abgeleitete Regieverständnis unterscheidet sich in elementarer Weise von den ersten bekannten theoretischen wie praktischen Regiephänomenen. Wurde bereits im frühen 18. Jahrhundert die Forderung nach einem integrierenden, dirigierenden, kompetenten, allein verantwortlichen Aufführungsleiter erhoben, so blieben die ersten "Regisseure" auf dem Theater doch noch lange auf die Verrichtung subalterner, primär organisatorischer und disziplinarischer Aufgaben fixiert, ohne auf die künstlerische Sphäre Einfluß nehmen zu können.

Heutzutage versteht man "Regie" als hochqualifizierten, künstlerisch dominierenden Theaterberuf, der die individuellen kreativen Kapazitäten eines Theaters zur Entfaltung zu bringen vermag. Innerhalb dieser Gegensätze verläuft die Entwicklung der letzten 200 Jahre. Einzelne Theaterpersönlichkeiten prägten den allgemeinen Bewußtseinsstand ihrer Zeit, der bisweilen verlassen wurde, wenn Theaterleiter bereits Erreichtes preisgaben oder in Theorie und Praxis ihrer Zeit zu weit voraus waren. Derartige Phänomene lassen sich deskriptiv nur erfassen, wenn man ihnen mitunter Begriffe wie "rückschrittlich" oder "fortschrittlich" o.ä. zuordnet; diese wurden jedoch ausschließlich am Bewußtseinsstand des gerade behandelten historischen Zeitabschnittes orientiert.

Im empirischen Teil, dem eine eigene Einführung vorangestellt ist, werden die Aussagen von 41 deutschsprachigen, heute in der Bundesrepublik Deutschland tätigen Regisseuren

vorgestellt, die nach repräsentativen Maßstäben ermittelt wurden. Ihre Arbeit, Erfahrung und Selbsteinschätzung bilden die Basis für ein bislang fehlendes, aktualisiertes, gültiges Bild von der zeitgenössischen Regie im deutschen Sprechtheater.

Die Münchner Theaterwissenschaft sieht in der Kooperation und dem Dialog mit der Theaterpraxis eine wichtige Voraussetzung für die Lösung ihrer spezifischen Fragestellungen.

Dieser Aufgabe versucht auch die vorliegende Arbeit zu dienen.

B. HISTORISCHER TEIL

B. I. "Regie" als lexikalisches Stichwort

Geht man Begriffen wie "Regie" und "Regisseur" bis in die frühe Geschichte des Theaters nach, so stellt man fest, daß ein Spiritus rector unter verschiedenen Namen in fast allen Epochen der Theatergeschichte nachweisbar ist (z.B. Chorag, Regent, Dirigent usw.). Das Theater hat diesen Begriff jedoch erst vor etwa 200 Jahren übernommen, ohne zu dieser Zeit annähernd Ähnliches darunter zu verstehen wie das Theater heute.

Bezeichnen die modernen Nachschlagewerke Regie bzw. Regisseur meistens als Spielleitung bzw. Spielleiter in Theater, Film und Fernsehen - auf die ursprüngliche Bedeutung verweist nur noch Vereinzeltes - so findet man in Enzyklopädien und Nachschlagewerken des 18. Jahrhunderts ausschließlich die ursprüngliche, von dem französischen Wort "régir" = verwalten, regieren abgeleiteten Bezeichnungen.

Unter "Régie" wurde zu dieser Zeit die "Verwaltung der gemeinde- oder staatseigenen Betriebe durch Gemeinde oder Staat selbst"[1] verstanden; im wesentlichen also die Administration der Finanzverwaltungen. Die "Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände" gibt folgende Auskunft:

> "Régir heißt in der französischen Rechtswissenschaft verwalten, administrer, und régie eine mit Verantwortlichkeit und Rechnungsablegung verbundene Verwaltung. Das Wort wird auch von der Verwaltung gewisser Staatseinkünfte gebraucht, und in diesem Sinne kam es nach Deutschland, als Friedrich II die Accise in den preußischen Staaten auf französischem Fuß organisierte." 2)

---

1) Gerhard Wahrig, Das Große Deutsche Wörterbuch, Gütersloh 1967

2) Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände, 5. Auflage, Leipzig 1819 ff., zit. in: Wilhelm Trappl, Der Begriff "Regie" als Lexikon Stichwort, S. 47, in: Margret Dietrich (Hrsg.), Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre im Auftrag der Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale. Festschrift für Heinz Kindermann zum 80. Geburtstag, Salzburg 1974

In der Theater-Regie sieht man hier sogar ein Übel:

> "Regie beim Theater ist immer ein Übel, wie im Staate, wenn schon aus anderem Grunde. Am besten gedeiht die Kunst, wo der Theaterdirektor die Fähigkeit und Thätigkeit besitzt, die artistischen Angelegenheiten selbst zu lenken." 3)

Verfolgt man stichprobenartig die Bedeutung der Begriffe "Aufführung", "Inszenierung" und "Regie" auf eine mögliche semantische Verwandtschaft, so stellt man fest, daß die Bedeutung von "Inszenierung" und "Regie" im Sprachgebrauch eine gewisse Assimilation durchgemacht haben, während die Aufführung eine inhaltliche wie formale Folge der kreativen inszenatorischen Vorarbeit bezeichnet.

Theodor Hausius versteht in seinem Wörterbuch die Regie noch ausschließlich in ihrem ursprünglichen steuerlichen Sinne.[4] Das Wort "Regisseur" jedoch erhält bereits an zweiter Stelle eine Bedeutungserweiterung in den theatralen Bereich. Er ist

> "... bei den Schaubühnen, der Rechnungsführer, besonders der Anordner der Stücke und Austheiler der Rollen, Bühnenverweser." 5)

"Aufführung" bezeichnet hier in erster Linie "das äußere und sittliche Betragen",[6] ferner das Errichten einer Mauer und erst zuletzt die Aufführung von Singspiel oder Schauspiel.

Der Begriff "Aufführung" wird seit dem letzten Jahrhundert ausschließlich auf das Theater angewendet und heute meist als Synonym für "Vorstellung" gebraucht[7] bzw. die

---

3) Ebenda, S. 47 f.
4) Theodor Hausius, Vollständiges Wörterbuch der Deutschen Sprache, Wien 1840
5) Ebenda
6) Ebenda
7) Urs Mehlin, Fachsprache des Theaters, Düsseldorf 1969, S. 178 ff.

"interpretierende Produktion eines dramatischen Werkes ... vor Zuschauern ... Ihr voraus geht der Probenprozeß." 8)

Unter dem Stichwort "Inszenierung" findet man im selben Lexikon folgenden Hinweis:

"... zusammenfassender Begriff für das Ergebnis der Regie ... in der deutschen Sprache werden Regie und Inszenierung meist deckungsgleich verwendet ..."9)

Schon das Theater-Lexikon von 1841 weist auf diese chronologische Beziehung hin:

"Ein Stück in die Scene setzen heißt, ein Stück zur theatralischen Aufführung vorbereiten." 10)

Für das "Allgemeine Theater-Lexikon" von 1839 ff. ist die Regie sogar

"... der eigentliche Lebensodem der Bühne. Die gutgeführte Regie vermag oft der schlechtesten Direction Erfolge zu verschaffen, die schlechtgeführte, die Anstrengungen der besten Direction zu paralysieren." 11)

Die Verfasser dieses Lexikons waren mit diesem Befund den nicht fachspezifischen Nachschlagewerken wie der allgemeinen Theaterpraxis ihrer Zeit weit voraus.

---

8) Christoph Trilse/Klaus Hammer/Rolf Kabel, Theaterlexikon, Berlin 1977
9) Ebenda
10) Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch. Hrsgg. von Ph.J. Düringer und H. Barthels, Leipzig 1841 Wortgleiche Definitionen finden sich auch in: Deutsches Theater-Lexikon, eine Encyklopädie. Hrsgg. v. Adolf Oppenheim/Ernst Gettke, Leipzig 1889 bis zu Wahrig, a.a.O.
11) Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerten für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Hrsgg. von R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraf, Altenburg/Leipzig 1839-1842

Der "Sanders" erklärt die Regie als

> "... verantwortliche Verwaltung von (Staats-)Einkünften, nam. aus indirekten Steuern: Holz-, Salz-, Tabacks-Regie. --2) Die Leitung eines Theaters in artistischer und technischer Beziehung ..." 12)

Erst das Theater-Lexikon von Oppenheim/Gettke[13] weist unter dem Stichwort "Regie" auf die Beschränkungen des Regisseurs durch Direktion und Dramaturgen hin - einem durchaus üblichen Phänomen der Theaterpraxis dieser Zeit.

In fast allen Lexika bis 1942 steht die nicht auf das Theater bezogene Bedeutung an erster Stelle.[14]

Die Personalunion von Schauspieler und Regisseur[15] blieb bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die konventionelle Forderung der meisten Theater. Die offensichtlichen Mängel dieser Situation provozierten jedoch zu Beginn unseres Jahrhunderts den Wunsch nach einer nicht mehr primär schauspielerisch ausgerichteten Ausbildung des Regisseurs. Eine wissenschaftlich orientierte und fundierte, fachspezifisch breitere Ausbildung sollte die Qualitäten des Regisseurs durch Pragmatisierung seiner Ausbildung steigern. Eine Eintragung im "Großen Herder" steht für viele andere:

> "Der Regisseur muß literarisch und kunstwissenschaftlich gebildet sein. Bildungsgang: theaterwissenschaftliche Institute oder Seminare der Hochschulen, namentlich aber praktische Bühnentätigkeit." 16)

---

12) Daniel Sanders, Wörterbuch der deutschen Sprache, Leipzig 1860-76
13) a.a.O.
14) Eine Ausnahme: Fr.L.K. Weigand, Deutsches Wörterbuch, 5., neu bearbeitete Auflage, hrsgg. von Hermann Hirt, Gießen 1909
15) in Italien:"capo - comico"
16) Der Große Herder, 4. Auflage, Freiburg im Breisgau 1931 ff., aus: Wilhelm Trappl, Der Begriff "Regie" als Lexikon-Stichwort, S. 51, in: Dietrich (Hrsg.), a.a.O.

B. II. Entwicklung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts

Das europäische Theater der Antike und des Mittelalters, soweit es der Forschung durch Aufführungsberichte und Aufzeichnungen zugänglich ist, kannte einen Spielleiter im heutigen Sinne nicht, auch wenn sich im deutschen Ordenstheater (protestantisches Schultheater, Benediktinertheater, Jesuitentheater) eine Tendenz zur Spielkonzentration abzeichnete.[17)]

Im Italien der Barockzeit entwickelte sich die von einer literarischen Spielvorlage weitgehend emanziperte Commedia dell'Arte. Sie setzte einen hohen Grad an schauspielerischem Können voraus und führte zur Bildung leistungsfähiger Wandertruppen. Zur gleichen Zeit bewahrte das deutsche Theater weitgehend seine religiöse Tradition durch das Ordenstheater.[18)]

Im englischen wie auch französischen Theater übernahm der Autor, in vielen Fällen auch ein glänzender Schauspieler, die Spielleitung.[19)]

> "Molière nimmt ... dadurch eine Sonderstellung ein, daß er in seiner Person die Rolle des Verfassers, mit der des Theaterleiters und des Schauspielers vereint. Damit war ihm eine überragende Stellung in diesem Ringen der Kräfte gegeben." 20)

In Deutschland blieb der künstlerische Dilettantismus außerhalb der konfessionellen Orden bestimmend. Texte

---

17) Vgl. hierzu Franziskus Lang, Dissertatio de actione scenica, hrsgg. und übersetzt von Alexander Rudin, Bern/München 1975

18) Die Funktion des Spielordners und -führers übernahm im höfischen Theater der Renaissance und des Barock weitgehend der Theatral-Ingenieur (z.B. die Dynastie der Galli Bibiena)

19) Molières "Impromptu de Versailles" gibt hierüber äußerst aufschlußreich Zeugnis.

20) Gösta M. Bergman, der Eintritt des Berufsregisseurs in das französische Theater, in: Maske und Kothurn, 10. Jg., Graz/Köln 1964, S. 434

wurden selbstherrlich verändert und schwadronierend arrangiert. Den Auftritten und Abgängen galt das Hauptinteresse. Zudem lehnten die Truppen Eingriffe von außen strikt ab.

Als unabdingbare Voraussetzung für eine Verbesserung des Status quo forderten zahlreiche Theaterreformer (u.a. der Magister Velten, Karoline Neuber, Joh. Christoph Gottsched, Lessings Vetter Christoph Mylius, der Wiener Freiherr von Sonnenfels, der Hamburger Literat Löwen u.v.a.) den verantwortungsbewußten, literarisch gebildeten Spielleiter. Die meisten dieser Vorschläge orientierten sich an Diderots Forderungen nach einem Leiter, der außerhalb des Schauspielerstandes zu stehen habe. Auch in Lessings Schriften taucht der Ruf nach einer ordnenden Instanz häufig auf, ohne daß er jedoch Begriffe wie "Regisseur" oder "Spielleiter" explizit gebraucht hätte.

Gottscheds Reformen und der über zahlreiche englische Wandertruppen ermöglichte Kontakt mit den Ideen shakespeareschen Theaters führten zur Gründung von Hof- und Nationaltheatern. Fürsten und Gemeinden öffneten sich allmählich den humanistischen Ideen und engagierten die bis dahin freien Truppen fest an ihre neuentstandenen Häuser. Die Folge war eine starke Assimilation und bürgerliche Sozialisation der Schauspieler. Mit der Aufgabe ihrer Autonomie mußten sie sich aber auch den Einfluß und Eingriff von außen gefallen lassen, was immerhin die Chance bot, neue Impulse in die verbrauchten Truppen zu tragen.

Die Integration des bis zum 18. Jahrhundert infamierten Schauspielerstandes führte zu einem Abbau von Vorurteilen. Populäre Theaterleute wie Konrad Ekhof und Friedrich Ludwig Schröder machten es zu ihrer Lebensaufgabe, den

Beruf des Schauspielers systematisch in die bürgerliche Ordnung zu integrieren.

In der finanziellen und sozialen Sicherung durch die Höfe begannen einige Prinzipale engagiert mit der Umgestaltung ihrer Truppen zu Ensembles. Entscheidende Losung dieser Bewegung wurde das von Ekhof geprägte Wort von der "Konzertierung des Spiels". Solistische Glanzparaden, bisher sehr oft auf Kosten der anderen Truppenmitglieder zum zentralen Anliegen vieler Aufführungen gemacht, sollten zugunsten eines harmonischen, abgestimmten, von einer künstlerischen Ordnungsinstanz inszenierten Ensembleproduktes zurückgedrängt werden.

Ekhof, der noch aus der Generation Lessings stammte, besaß am Gothaer Hoftheater eine mit Autorität ausgestattete Position, die es ihm ermöglichte, fast alle Entscheidungen - bis auf Spielplan und Besetzung - als Pädagoge verantwortlich zu treffen und langfristig zu entwickeln. Er erzog die Schauspieler zu einem natürlichen Darstellungsstil und führte die bis dahin nicht praktizierte Leseprobe ein, die den äußerlichen Effekt durch eine konzentrierte, ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Text vor den Proben abbauen sollte.

Der in Ekhofs Ensemble engagierte, fast 25 Jahre jüngere Friedrich Ludwig Schröder versuchte ebenso wie sein Lehrer, die Idee des Ensembles mit den bürgerlichen Privilegien zu verbinden.

Schröder sah in der Leseprobe die wichtigste Voraussetzung dafür, das Theater auf eine seriöse künstlerische Basis zu stellen. Sie nahm daher in seinen Proben einen breiten Raum ein. Für die Bühnenproben setzte er in der Regel drei, höchstens zehn Tage an.

Die Forderung Ekhofs und Schröders nach einem allein verantwortlichen künstlerischen Gesamtleiter sollte von nun an nicht mehr aus Theorie und Praxis des Theaters verschwinden.

In diesem historischen Exkurs werden zum überwiegenden Teil die in ihrer Zeit dominierenden Theaterpersönlichkeiten beschrieben. Man muß sich jedoch darüber im klaren sein, daß die Basis des deutschen Schauspiels rückständig und schwerfällig blieb.

Johann Wolfgang Goethe verlangte vom Schauspieler - im Gegensatz zu Schröder - die Natur nicht nur nachzuahmen, sondern auch idealisch vorzustellen. Er legte Wert auf eine souveräne Körperbeherrschung, die er vor einem Spiegel zu trainieren empfiehlt. Seine 'Regeln für Schauspieler'[21] enthalten für unser heutiges Verständnis einige komische Anweisungen, die nur aus der Etikette und den konventionellen Verkehrsformen dieser Zeit heraus zu verstehen sind.

Schiller vertrat demgegenüber auch in seinen Forderungen an die Darstellungsästhetik eine näher am Naturdiktat der Geniezeit liegende Auffassung. Er sieht im Theater die "getreueste Kopie der Natur."[22]

Die Inszenierungen wurden in der Regel mit ausführlichen Leseproben durch die Meister selbst eröffnet. Erst wenn alle Probleme der Wortregie definitiv gelöst waren, setzte

---

21) Johann Wolfgang Goethe, Regeln für Schauspieler, in: Goethes Werke, hrsgg. von Herbert von Einem, bearb. von Erich Trunz, Hamburg 1953, Bd. 12

22) Friedrich Schiller, Über das gegenwärtige Teutsche Theater, in: Sämtliche Werke, hrsgg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1962, Bd. V, S. 815

Goethe die erste Bühnenprobe an.[23] Der direkte, spontane, mit den Erfordernissen der Theaterpraxis nicht ganz so vertraute Schiller genoß bei den Schauspielern größere Sympathien als der steif-zurückhaltende, oftmals diktatorische Goehte.

Als 1776 Merciers Schrift "Neuer Versuch über die Schauspielkunst" erschien, in der Goethe die wesentlichen Grundsätze seiner eigenen Theaterarbeit formuliert fand, fixierte auch er seine Maximen in den Jahren 1787 bis 1794 in "Wilhelm Meisters Lehrjahre" und "Wilhelm Meisters theatralische Sendung".[24]

Die von Goethe in Weimar gepflegte, sehr exakte, aber auch zu starren Formen neigende Darstellungsweise führte zur Tradition der sog. Weimarer Schule, die noch mehrere Generationen von Regisseuren beeinflussen sollte.

> "Der Weimarer Stil ist indessen nicht wenig geschmäht worden, und es ist nicht zu bestreiten, daß Goethe an der Bereicherung des deutschen Theaters mit hohlem, gesuchtem Vortrag und vielen steifen Gebärden ... eine gewisse Schuld hatte. Dennoch darf die Tatsache nicht verschwiegen werden, daß Goethe ein planmäßig arbeitender Instrukteur war, dem es geglückt ist, ein bestimmtes, ganz prägnantes, neuklassisches Stilideal ... sowohl im Bühnenarrangement als auch in der individuellen Plastik und im Vortrag durchzusetzen." 25)

Goethe hat sich niemals als Regisseur bezeichnet. Die so genannte Funktion versah der "Wöchner" nach einem Prin-

---

23) Die Bühnenproben nahmen quantitativ einen sehr viel geringeren Raum ein als die Leseproben.
24) Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Buch 5, Kap. 7, in: Goethes Werke, a.a.O., Band 7, und: Wilhelm Meisters theatralische Sendung, a.a.O., Band 8
25) Gösta Bergman, Der Eintritt des Berufsregisseurs in die deutschsprachige Bühne, in: Maske und Kothurn, 12. Jg., Graz/Köln 1966, S. 74

zip, das Goethe 1791 vom Wiener Burgtheater und dem Mannheimer Nationaltheater unter Dalberg übernommen hatte.

Nachdem Kaiser Joseph II. im Jahre 1776 das Burgtheater als Hof- und Nationaltheater gegründet hatte, setzte er als eigentlicher Direktor dieses Instituts eine Versammlung ein, die in quasi republikanischer Autonomie und Selbstbestimmung für alle Belange des Theaters zuständig sein sollte. Es kam sehr schnell zu betriebslähmenden Intrigen und Streitereien, da niemand auf ein solches Maß an Freiheit in Loyalität vorbereitet war.

> "Diese Einrichtung war auf allzu idealische Voraussetzungen gegründet; sie konnte nicht von Dauer sein. Die Frauen im Rate trieben die Aufregung von Debatten auf äußerste und überliefen den Kaiser oft um die unerheblichsten Dinge mit dem Verlangen, seinen Szepter in die Waagschale ihrer Wünsche zu werfen." 26)

Der Kaiser, der die Kunst den Künstlern zurückgeben wollte, änderte daraufhin das Prinzip und setzte ein jährlich gewähltes, fünfköpfiges Regiekollegium ein. Dieses war nun zusammengesetzt aus verdienten Schauspielern, die von der Spielplangestaltung bis zu neuen Engagements alle künstlerischen Fragen zu entscheiden hatten; natürlich blieben auch sie letztlich dem Kaiser und seinen Rahmenentscheidungen verpflichtet. Jedes Ausschußmitglied führte einen Monat lang Regie, d.h. es nahm alle Direktionsaufgaben wahr.

In den wöchentlich abgehaltenen Sitzungen wählte man aus den Reihen des Ensembles den "Wöchner", der in diesem

---

26) Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 2 Bände, neu hrsgg. von Rolf Kabel und Christoph Trilse, München/Wien 1967, Bd. I, S. 482

Zeitraum die Proben abzuhalten und zu beaufsichtigen hatte.[27)]

Der Kaiser stattete die Stellung des Schauspielleiters mit größerer Autorität aus, um auf diesem Wege eine Intensivierung der Probenarbeit zu erreichen.

Diese Vorschriften waren ausnahmslos eingebunden in ein liberales und trotzdem die Theaterdisziplin förderndes Erziehungskonzept. Doch vermochten auch diese Gesetze nicht zu verhindern, daß die Egozentrik einiger weniger Schauspieler für die Atmosphäre des Burgtheaters bestimmend blieb. Die Regisseure selbst belegten meist einen unverhältnismäßig großen Fächerbereich, um sich selbst auf diese Weise bei den Ausschußsitzungen die besten Rollen sichern zu können.

Als F.L. Schröder 1782 Mitglied des Fünfergremiums wurde, hatte er ständig unter Neid, Mißgunst und Schikanen zu leiden. Der passive Widerstand gegen ihn war außerordentlich; man war unter keiner Bedingung bereit, einem Außenstehenden wichtige Privilegien zu überlassen.

Wie schon erwähnt, hatte der Hofintendant Dalberg noch vor Schröder und Goethe das Wiener Ausschußprinzip mutatis mutandis ins Mannheimer Nationaltheater übernommen. Es existierten zwei Ausschüsse: der eine stellte den Regisseur und entschied über die wichtigsten künstlerischen Fragen. Der andere - bestehend aus vier bis fünf Personen, die in einem vierteljährlichen Turnus abgelöst wurden - hatte eine beratende Funktion und traf alle vierzehn Tage unter Vorsitz des Intendanten zusammen, um über Vorschläge zur Verbesse-

---

27) In Stephanie d.Ä. finden wir zum ersten Mal in der Geschichte des deutschsprachigen Theaters den Wöchner als "Regisseur" bezeichnet.

rung des Theaters zu diskutieren. Er hatte die "Eigenschaft eines Gerichtshofes."[28)]

Die Präsenz eines verantwortlichen, vom Gesamtpersonal gewählten, "dirigierenden Regisseurs" sowie das Engagement eines kompetenten Intendanten, der sich gemeinsam mit den jungen, begabten Kräften seines Ensembles über langfristige künstlerische Perspektiven des Theaters beriet, ließen eine Mißwirtschaft wie im Burgtheater gar nicht erst aufkommen. Wenn das Prinzip letztlich aber doch scheiterte, so lag das an Dalbergs verstärkten politischen Aktivitäten. Er zog sich allmählich aus der Verantwortung zurück und betraute den jungen Iffland immer stärker mit den Aufgaben des leitenden Regisseurs. Er beschnitt den Einfluß der Ausschüsse immer mehr und ließ sie schließlich kaum noch tagen.

Worin bestanden die Aufgaben des Wöchners im einzelnen? Der Wöchner - und diese Erkenntnis läßt sich mit einiger Gewißheit auch auf Wien und Mannheim übertragen - versah im wesentlichen die Funktionen eines Inspizienten oder auch Regieassistenten im heutigen Verständnis der Bezeichnungen. Er war für den ordnungsgemäßen Ablauf der Abendvorstellung verantwortlich und hatte im übrigen als Exekutivorgan der Theaterleitung für Ruhe und Ordnung auf der Probe zu sorgen.

Ein detailliert ausgearbeitetes Straf- und Bußgeldsystem, wie es bereits F.L. Schröder eingeführt hatte, sorgte für die entsprechende Aufmerksamkeit beim Ensemble. Disziplinarisch Bevollmächtigter war in der Regel der Wöchner. Die künstlerischen Perspektiven im Sinne moderner Ensembleregie entwickelte jedoch der Leiter - in diesem Falle Goethe - selbst.

---

28) Devrient, a.a.O., S. 502

Die Leitung des Theaters versahen für gewöhnlich höfische Kavaliersintendanten oder merkantilistische Privatdirektoren, die meist vom Theater gar nichts verstanden. Künstlerisch blieb man jedoch auf Jahrzehnte epigonenhaft dem Darstellungsstil Weimars verpflichtet. Die Direktoren maßten sich alle Regiekompetenzen an und zerstörten so häufig die wenigen Versuche ihrer künstlerisch versierteren Untergebenen, die Regie durch ernsthafte, kontinuierliche und langfristig durchdachte Arbeit mit den Schauspielern als künstlerische Grundbedingung ins zeitgenössische Theater zu integrieren.

> "Anstatt vernunft- und sachgemäß alle künstlerischen und technischen Fragen von den Sachverständigen erledigen ... zu lassen, waren die Intendanten wesentlich bemüht, alle Fäden in der Hand zu haben, um die Unabhängigkeit ihrer Entscheidungen ins Licht zu stellen, Anordnungen gegen den Rat der technischen Vorstände zu treffen; ja, durch das System der Überraschung ... zu imponieren." 29)

In der Degradierung der Regie zur bloßen Scheinautorität lag die "Desorganisation des künstlerischen Lebens unter den Hofintendanzen."[30)]

In dem noch von Dalberg als Nachfolger vorgeschlagenen Iffland kam wieder ein bedeutender Schauspieler in eine verantwortliche künstlerische Position. Unter seiner Ägide wurden großartige Effekt- und Prunkinszenierungen produziert. Das Kostüm wie die ganze übrige Ausstattung wurde mit besonderer Sorgfalt ausgesucht.

Seine unnachsichtige, den Schauspielern gegenüber aber großzügige Regieführung machte ihn sehr bald allgemein beliebt.

---

29) Devrient, a.a.O., Bd. II, S. 188
30) Ebenda.

In Wien berief der für einen Kavaliersintendanten sehr engagierte Graf Pallfy im Jahre 1814 den Literaten und Dramaturgen Josef Schreyvogel ans Burgtheater, der bis dahin keinerlei Verbindung zur Theaterpraxis gehabt hatte.

Am Anfang seiner Tätigkeit hatte sich Schreyvogel gegen den Widerstand der Schauspieler, insbesondere des Regiekollegiums Korn-Koch-Koberwein-Krüger durchzusetzen. Allmählich erkämpfte er sich mit seiner Persönlichkeit das für seine effektive Arbeit nötige Maß an Ansehen im Ensemble. Dieser Prestigegewinn ermöglichte ihm, das Burgtheater schon bald zu einem der besten und angesehensten Theater seiner Zeit emporzuführen. Er unterwarf die Kompetenzen des Regiekollegiums einer längst fälligen Restriktion und übernahm schließlich selbst alle Regieaufgaben.

Kurz vor seinem Tode wurde Schreyvogel von einem neuen, ambitiösen Hofintendanten (Graf Czernin) entmachtet. Das Regiekollegium wurde in seiner alten Form restauriert und die Wirkungen Schreyvogels auf das deutsche Theater weitgehend wieder aufgehoben; Schreyvogels Anregungen sollten zunächst ohne Folgen bleiben.

Schreyvogel stand noch deutlich in der Tradition der deutschen Klassik. Die Ideale des nur um 5 Jahre jüngeren Ludwig Tieck sind anderswo zu suchen. Er kam nicht eigentlich vom Theater, sondern war Dramatiker und Schriftsteller mit einer gewissen Scheu vor praktischer Theaterarbeit. Tieck war Romantiker, enthusiastischer Verehrer von Shakespeares Dramen, die er in eigenen Übersetzungen ungekürzt aufführen ließ, und einer der wohl genialsten Vorleser seiner Zeit. Seine Abendlesungen dramatischer Werke wurden regelmäßig von vielen Schauspielern begeistert besucht. Die schauspielerische Umsetzung seiner Ideale wurde am reinsten vollzogen von Ferdinand Fleck und Ludwig Devrient.

Die Regisseure des Dresdner Hoftheaters brachten Tiecks romantischen Ideen nicht viel Begeisterung entgegen. Der passive Widerstand gegen seine Arbeit war sehr groß; er kann als wesentlicher Faktor für Tiecks Scheitern gesehen werden.

Auch wenn die Romantik mit Ludwig Tieck als ihrem - neben August Klingemann - bedeutendsten Theater-Repräsentanten wichtige Anregungen durchsetzten (so den Ensemblegedanken; das Theater als selbständiges Kunstwerk, auf das der Dichter keinen Einfluß mehr haben darf; die dekorationslose Shakespeare-Bühne als Ideal u.v.m.), so gingen von dieser Epoche doch nur sehr wenige Impulse für die Weiterentwicklung der Regie aus.

Karl Immermann, der 1834 das Düsseldorfer Stadttheater übernommen hatte, engagierte sich für eine Bühnenreform in Anlehnung an die Shakespeare-Bühne und Tiecks Versuche, sie mit Veränderungen auf das deutsche Theater zu übertragen. Immermann strebte also nach einer Konzentration des Optischen zugunsten einer Priorität des Wortes. Die "Regie Immermanns gab ... Mimik und Bewegung nur so weit Raum",[31] als unbedingt nötig. In diesem Vorhaben bezog er sich eindeutig und ausdrücklich auf die Reformen Goethes in Weimar. Die Legitimation des Regisseurs definierte er so klar und deutlich wie keiner vor ihm:

> "Des Dichters Werk entspringt aus einem Haupte; deshalb kann die Reproduktion desselben vernünftigerweise auch nur aus einem Haupte hervorgehen. Der Satz von der künstlerischen Freiheit der darstellenden Individuen ... darf nur eine sehr beschränkte Anwendung finden." 32)

---

31) Karl Neumann, Typologie der Regie, Diss. München 1954, S. 61

32) Aus: Karin Kathrein, Entwicklungsgeschichte der Regiepraxis von Ekhof bis Georg II. von Meiningen, Diss. Wien 1964, S. 226

Damit war die Konzentration der künstlerischen Autorität auf eine einzige Person vollzogen, und nicht - wie in alternativen Vorstellungen einiger Theaterreformer dieser Zeit zum Audruck kommt - ineffektiv aufgeteilt in Schauspieler-Regisseur und Dramaturg.

> "Der erstere vertritt die rein technisch-materiellen, der letztere die geistigen Belange, und die Inszenierung wird zum Ball, der zwischen beiden hin- und hergeworfen wird." 33)

So selbstverständlich sich im französischen Theater der Regiebegriff aus den Erfordernissen des Theaterbetriebes selbst ergab, so verwirrend uneinheitlich verlief die Diskussion darüber im deutschsprachigen Theater.

Dokumente über Stellung und Aufgaben des Regisseurs um 1800 sind sehr selten, da Theaterleiter und regieführende Schauspieler nur vereinzelt in einer für die Nachwelt nachvollziehbaren Form hierüber reflektiert haben. Zwei Schriften aus Stuttgart sind daher von besonderem Interesse.

In der Zeit der Regentschaft des Fürsten Friedrich Eugen wurden 1795 für den Schauspieler Pauli, der mit der Regie betraut worden war, die "Instruction für den Regisseur des Schauspiels"[34] erlassen, die noch heute hanschriftlich im Stuttgarter Hauptstaatsarchiv erhalten ist. In diesem Dokument kommt sehr deutlich die Abhängigkeit des Regisseurs in allen künstlerischen Fragen von der administrativ obersten Instanz - dem Direktor - zum Ausdruck.

---

33) Bergman, Eintritt ... deutschsprachige Bühne, a.a.O., S. 84

34) Aus: Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, Salzburg 1957 ff., Band IV, S. 600 f.

Der Erlaß ist sicherlich, verglichen mit der Praxis der meisten Theater, noch einer der liberalsten, doch bleibt er von der Modernität eines Immermann, Laube oder Schreyvogel sehr weit entfernt.

Als 1804 Heinrich Voss zum "artistischen Director" des Stuttgarter Hoftheaters ernannt wurde, stellte er den Schauspieler Pauli als Regisseur an, da eine Krankheit ihm die intensive Beschäftigung mit dem Theater nicht mehr erlaubte. Disziplinlosigkeiten versuchte er durch einen energischen Aufruf an das Ensemble und seinen künstlerischen Prokuristen Pauli zu unterbinden. Als Voss noch im gleichen Jahr starb, begann künstlerisch erneut eine lange Zeit des völligen Chaos in Stuttgart.

Die Schauspieler begegneten diesem in vielen Punkten sehr vernünftigen Reglement mit deutlichem Widerwillen; ein weiterer Beweis dafür, wie sehr die Schauspieler die Verantwortlichkeit eines Mannes noch immer als ungerechtfertigte Beschneidung ihrer künstlerischen Freiheit - die in Wirklichkeit das Chaos bedeutete - empfanden. Eine spürbare Veränderung konnte nur von Kapazitäten kommen, die außerhalb des Schauspielstandes zum Theater gekommen waren.[35]

---

35) Drei weitere Dokumente aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts bestätigen diese Einschätzung. Es handelt sich hierbei um:
1) Georg Elsner/Hans Knudsen (Hrsg.), Instruction für die Regisseure der Königlichen Schauspiele (1827), Berlin 1835
2) August Lewald, In die Scene setzen, in: Allgemeine Theaterrevue, 3. Jg., Stuttgart/Tübingen 1837
3) Franz v. Akats, gen. Grüner, Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht, Wien 1841

In der Abhandlung Lewalds - einem ausgezeichneten Kenner des französischen Theaters und Freund Heinrich Heines - trifft man auf den Versuch, das "In die Scene Setzen" zu definieren: "'In die Scene setzen' heißt, ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung zu bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken, doch ... nur im Sinne der Dichtung dabei zu verfahren." (S. 252)

Zieht man einen Vergleich zwischen der deutschen und der französischen Theatersituation um 1830, so werden die Verwirrungen und Widersprüche, die die Diskussion in Deutschland bis in die dreißiger und vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts hinein bestimmten, besonders deutlich. Das französische Theater führte den Regisseur als selbstverständliche, unumstrittene Notwendigkeit bereits sehr frühzeitig ins Theater ein, ohne eine ermüdende und ängstliche Diskussion hierüber für nötig zu halten. In Deutschland hingegen wurden bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts noch seltsame, sehr theoretische und wenig zweckmäßige Forderungen an diesen Beruf herangetragen; zum Beispiel die - sogar noch von Heinrich Laube vertretene - Teilung der Regie in einen Schauspieler-Regisseur, der alle technischen Belange wahrzunehmen hat, und einen Dramaturgen, dem die geistig-künstlerische Verantwortung übertragen sein sollte. Es ist leicht einzusehen, daß derartige Vorstellungen nicht zur allgemeinen Durchsetzung der Regie als dem integrierten Bestandteil eines anspruchsvollen Theaters geeignet waren.

In Frankreich war zu dieser Zeit eine enge Mitarbeit des Dichters auf den Proben bereits ebenso Tradition wie eine ausführliche und effektive Probenzeit (20-30 Proben, also in etwa das zehnfache der Vorbereitung deutscher Bühnen). Zudem hatte Frankreich - ähnlich wie England - den nicht zu unterschätzenden Bonus einer einheitlichen Theatertradition.

> "Die Struktur des Pariser Theaterlebens schafft ganz andere Voraussetzungen für die künstlerische Arbeit der Schauspieler, als sie etwa an den Hoftheatern der deutschen Städte gegeben sind ... Hier lagen die besten Voraussetzungen für eine ruhige Probenarbeit und der Wechsel des Repertoires geschah in einem langsamen Tempo. In Deutschland steht demgegenüber ein dezentralisiertes Theaterleben ... Jedes

> Theater hat ein Ensemble, das sich chamäleonartig den verschiedenen Genres, von Oper und Tragödie bis zu Singspiel, Komödie und Farce anpassen muß. ... Der beträchtliche Zeitraum, der für die Bühnenproben vorgesehen ist, sowie die aktive Rolle, die der Verfasser des Stückes auf diesen spielt, schaffen in Paris die Voraussetzungen für eine sowohl äußere wie innere Regie." 36)

Das völlige Fehlen jeder künstlerischen Form in der Darstellung und das damit eng verbundene Ausbleiben einer nationalen, die Form mitbestimmenden Dramatik in der Zeit der Wanderbühnen hatte das deutsche Theater qualitativ weit zurückgeworfen. Außerdem machte die dezentralisierte Organisationsform der Hof- und Nationaltheater - ganz im Gegensatz zu Frankreich mit seiner leistungsfähigen und ausstrahlungsstarken Metropole Paris - eine einheitliche Reform unmöglich. Die bekannten und mutigen Reformatoren wie Immermann und Goethe blieben lange Zeit Einzelphänomene ohne nachhaltige Wirkung auf die Theaterbasis in Deutschland. Trotz ausgedehnter Reisen vieler bedeutender, deutscher Regisseure nach Frankreich[37] erschöpfte sich die Reaktion auf ihre Erfahrungen in der Bewunderung des französischen Regietheaters und seiner vielfältigen Möglichkeiten. Darin liegt die Ursache für die starke zeitliche Verschiebung, mit der die szenische Realisation auch in Deutschland einem Manne anvertraut wurde, der nicht mehr zwingend auch Schauspieler gewesen sein mußte. Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die Theater beweglicher.

> "Die Zeit war auch in Deutschland reif geworden für einen Regisseurtyp, der den literarisch orientierten Dramatiker-Dramaturgen und den Theaterpraktiker - der eine Szenerie anzulegen weiß, der den Schauspielern als Freund, Ratgeber und Instrukteur beisteht - in sich vereint." 38)

---

36) Bergmann, Eintritt ... französisches Theaters, a.a.O., S. 431 f.
37) Zum Beispiel Goethe, Grüner, Klingemann, Laube, Schröder u.v.a.
38) Bergmann, Eintritt ... deutschsprachige Bühne, a.a.O., S. 89

B. III. Repräsentanten eines neuen, regiegeprägten Theaters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

B. III. 1. Heinrich Laube

Im Jahre 1850 wurde Heinrich Laube künstlerischer Direktor des Wiener Burgtheaters, nachdem Holbein, der Nachfolger Schreyvogels, die Bühne heruntergewirtschaftet hatte.

Mit Laube übernahm ein Mann die künstlerische Leitung dieses bedeutenden Theaters, der sich nicht zuvor als Schauspieler, sondern Journalist, Dramatiker, verfolgter Burschenschaftler und Anhänger des revolutionären Jungen Deutschland profiliert hatte. Dennoch brachte er sehr dezidierte Vorstellungen in dieses Amt mit, die durch seine Reise 1839 nach Frankreich und die Freundschaft mit Immermann geprägt waren.

Laube plante die Durchsetzung eines umfassenden Repertoires (Shakespeare, Lessing, zeitgenössische Franzosen), was er nach einiger Zeit für gelungen hielt, da er zufrieden feststellen konnte:

> "Das Burgtheater hat seit einer Reihe von Jahren das umfassendste Repertoire geboten, nicht nur in Deutschland, sondern in Europa. Das Théâtre francais, unser großer Rival, kommt ... nirgends über romanische Grenzen hinaus und kann sich nichts aus der Fremde aneignen, wie wir es vermögen. Und ein anderer Rival ist nicht vorhanden. Die deutschen Theater sind darin sämtlich zurückgeblieben, die englische Bühne ist verfallen, und die spanische wie die italienische sind französiert." 39)

Zunächst reformierte Laube die traditionellen Schwachstellen der Theater seiner Zeit. Er verordnete eine Verlänge-

---

39) Heinrich Laube, Dramaturgische Schriften, hrsgg. von Hubert Houben, Leipzig o.J., Band X, S. 217

rung und Intensivierung der Probenarbeit.[40] Seine besondere Kritik galt der allgemein üblichen Praxis der Theater: Zu kurze Proben, überhaupt keine oder falsch verstandene Leseproben, ungenügend mit dem Stück vertraute Schauspieler[41] und die bedenkenlos-großzügige Selbstbedienung bei der Rollen-Besetzung.

Zum Ziel seiner Kunst deklarierte Laube die Ensemblewirkung.

Die Aufführungsvorbereitung eröffnete er mit einer allgemeinen ersten Leseprobe, an der jeder - selbst der Inspizient - teilzunehmen hatte.

> "Bei der ersten Leseprobe ... verliest der Regisseur zur Einleitung eine kurze Charakteristik des Stückes, welche ihm der Dramaturg eingehändigt hat..." 42)

Diese Leseproben, auf denen noch keine Feinarbeit geleistet wurde, waren für Laube die Conditio-sine-qua-non für künstlerischen Erfolg, "... denn in Deutschland werden jetzt noch immer zwei Dritteile der Stücke durch unfertige Vorbereitung verwüstet und verdorben."[43] Die subtile, differenzierte sprachliche Ausarbeitung der Rollen überließ Laube nach den Leseproben seinem Vortragsmeister, der auch die allgemeine Sprechtechnik der Schauspieler vervollkommnen sollte. In der ersten Zeit seiner Direktion übte er dieses Amt selbst aus, da ihm vor Strakosch niemand geeignet schien.

---

40) 6-10 Proben, was eine Verdopplung bis Verdreifachung der bisherigen Zeiten am Burgtheater bedeutete.
41) Es war damals durchaus üblich, daß ein Schauspieler, der nur im ersten Akt eines Stückes aufzutreten hatte, den Inhalt der folgenden Akte gar nicht kannte.
42) Heinrich Laube, Briefe über das deutsche Theater, a.a.O., S. 57
43) Ebenda, S. 59

Auch wenn Laube in seinen Schriften[44] eine kuriose Gewaltenteilung in einen routinierten Regisseur und einen hauptverantwortlichen Dramaturgen vorsieht, so bestand sein Ideal doch in der Personalunion beider. Die Hauptarbeit und -verantwortung lag nach Laubes Meinung, der seine Richtlinien aber nicht schulmeisterlich ausgelegt wissen wollte, beim Dramaturgen, der die Schauspieler instruiert, Ton und Rhythmus der Darstellung überwacht und die gesamte intellektuelle Vorarbeit am Stück zu leisten hat. Für die nuancierte Arbeit empfahl er den Dramaturgen die Veranstaltung von "artistischen Konferenzstunden",[45] an denen jeder teilnehmen konnte.

Einige seiner theoretischen und praktischen Erkenntnisse sollten später von wichtigen Regisseuren weitergeführt werden, wie auch diese:

> "Ein Theater - das erkannte ich in den ersten Wochen - ist heutigentags nicht mehr vom Büreau zu dirigieren, die wichtigste Arbeit der Direktion muß auf der Szene geleistet werden. Diesem System verdanke ich drei Vierteile aller Erfolge." 46)

Laube formulierte die Regie als eine in sich selbst und in ihren Aufgaben begründete, selbständige, schöpferische Kunst, die unabhängig sein muß vom Schauspieler und seiner berufsbedingten Egozentrik.

Laube mußte zu Beginn seiner Tätigkeit alle Reforminitiativen gegen den Widerstand des mächtigen und vollständig verbrauchten Regiekollegiums durchsetzen, das er nach eini-

---

44) Besonders in "Briefe über das deutsche Theater", a.a.O.
45) Laube, Briefe ..., a.a.O., S. 61
46) Laube, Das Burgtheater I, a.a.O., S. 220

ger Zeit auch außer Funktion setzte. Er ergänzte sein Personal systematisch und bildete bevorzugt junge und begabte Kräfte heran, wobei er sehr viel Geschick bewies.

Als einer der ersten konsequenten Theaterrealisten bevorzugte er auf der Bühne die geschlossene Zimmerdekoration, historisch getreue Kostüme und sparsame gestische Mittel. Sogar schauspielerische Aktionen mit dem Rücken zum Publikum waren erstmals unter seiner Regie möglich. Dem Wort wurde mehr Gewicht eingeräumt als dem Ausstattungsaufwand. Die unterprivilegierte Position des Dramaturgen auf dem Theater (Schreyvogel, Tieck) war endgültig überwunden. Der primär intellektuell gesteuerte Typus des Denkschauspielers hatte unter Laube den anfälligen, primär von der Intution gesteuerten Darsteller abgelöst.

B. III. 2. Franz Dingelstedt

Ein größerer Gegensatz in allen szenischen und dramaturgischen Fragen als zwischen Heinrich Laube und seinem Nachfolger am Wiener Burgtheater, Franz Dingelstedt, ist kaum denkbar. Dingelstedt praktizierte auf der Bühne das, was Laube verächtlich als "Tapezierregie" verurteilt hat. Er hatte von seiner Stuttgarter Dramaturgenzeit bis zu seiner Direktion der Wiener Hofoper - im Gegensatz zu Heinrich Laube-stets engen Kontakt zum Musiktheater gepflegt.

Dingelstedt war ebenfalls über den zu dieser Zeit politisch riskanten Journalismus zum Theater gekommen. Ausgedehnte Reisen ermöglichten ihm das Studium von verschiedenen europäischen Theater- und Inszenierungsformen. Ganz besonders eine Aufführung von Charles Kean in England beeinflußte seine Inszenierungsprinzipien entscheidend.

Dingelstedt gab der pathetischen und opulenten Raum- und Bildwirkung als der eigentlichen theaterästhetischen Information die größere Bedeutung als dem gesprochenen Wort. Er führte von der Gesamtwirkung her Regie, arrangierte die Szene malerisch und ging dabei von fest bestimmbaren Farbvorstellungen und Tableaus aus, die ihre Intuition aus den Werken bildender Künstler des Historismus bezogen. Die Masse auf der Bühne war ebenso Handlungsträger wie Stimmungselement..

Dingelstedt führte das Burgtheater nach Laube in eine zweite, große Glanzzeit, obwohl es nicht in seinem Interesse lag, Laubes Ensembleidee weiterzuführen. Er bildete vielmehr ein Starensemble heran, das in vielen Gastspielen wirkungsbewußt ausgestellt wurde.

Charakteristisch für die von Dingelstedt selbst bearbeiteten Spieltexte wurde die dramaturgisch intendierte und durch Einfügung von handlungsverdeutlichenden Zwischengliedern erreichte Temposteigerung an den Stellen des Stückes, wo sich die Handlung im wesentlichen im gesprochenen Wort und nicht in der optischen Versinnlichung vollzieht. Optische Effekte und Höhepunkte ließ er breit ausspielen. In den Massenszenen strebte er - wie nach ihm systematischer Georg II. von Sachsen-Meiningen - eine Individualisierung der Massen an, d.h. jeder einzelne an einer Massenszene teilnehmende Schauspieler hatte seine klar definierte, darstellerische Funktion.

Zur Vervollkommnung von Dingelstedts Gesamtwirkung gehörte ebenso seine naturalistisch-verblüffende Geräuschkulisse wie die überzeugenden, illusionierenden Akzente einer effektvollen Lichtregie.

B. III. 3. Eduard Devrient

Einen modernen Probenstil praktizierte Eduard Devrient, einer der wenigen Schauspieler-Regisseure des 19. Jahrhunderts. Im eigenen, charakterisierenden, pointierten Vortrag jeder einzelnen Rolle setzte er den Rahmen für die individuelle Charakterisierung der Rolle in der Leseprobe durch den Schauspieler selbst. Die hierauf folgenden Vorproben pflegte er fast nie zu unterbrechen; die kritischen und modifizierenden Anmerkungen trug er stets in sogenannten "Spezialproben" - einem persönlichen Gespräch mit dem Schauspieler - vor, um ihn nicht vor dem gesamten Ensemble kritisieren zu müssen.

Auch wenn Devrient fünf, höchstens sechs Proben für völlig ausreichend hielt, so hat er auf der anderen Seite doch mit viel Erfolg eine subtile, souveräne, konsistente und in allen Bereichen kompetente Probentechnik entwickelt.

B. III. 4. Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen

Devrients, Laubes und Dingelstedts Erfolge und ihre Auswirkung auf das ganze Theatersystem in Deutschland ab 1850 wurden von Herzog Georg II von Sachsen-Meiningen noch überboten. Der Herzog sorgte durch seine Theaterarbeit bei den aufgeklärten Theaterleuten endgültig für die Anerkennung des Regisseurs als dem integrationsbegabten künstlerischen Kristallisationspunkt im Theater. Seine vielbeachteten Gastspiele unternahm er im letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts; ihre Wirkung auf Theaterleute wie Stanislawskij, Reinhardt oder Antoine[47)] sollte entscheidend für die weitere Entwicklung des Theaters werden.

---

47) "Bei einem solchen Gastspiel in Brüssel, im August 1888, sah Antoine die Meininger spielen, und mit ... Erschütterung ... sah er hier die Prinzipien, denen er selbst als Regisseur nachstrebte, verwirklicht." (Aus: Julius Bab, Das Theater der Gegenwart, Leipzig 1928, S. 47)

Der Herzog war in seiner Ästhetik direkt vom Historismus des Charles Kean beeinflußt, dessen Inszenierungen er in England zu sehen Gelegenheit hatte.

Herzog Georg war ein belesener und wissenschaftlich hochgebildeter Mann, zudem auch ein begabter Zeichner, der durch seine engen Kontakte zu den Malern Kaulbach, Schnorr von Carolsfeld und von Schwind wichtige Anregungen erfahren hat.

Es war das engagiert vertretene Anliegen des Herzogs - und darin besteht seine direkte Tradition zu Immermann - jegliches vordergründig-eitle Virtuosentum zu unterbinden, und auch bedeutende Schauspieler zur Mitwirkung in der Statisterie zu verpflichten. Erste, große Schauspieler übernahmen dann in der Regel die Führung einzelner Gruppen innerhalb der Statisterie, was eine Individualisierung der Massen bedeutete, die kaum jemals wieder erreicht wurde.[48] Selbst die kleinste, stumme Rolle wurde in einem langen Probenprozeß individualisiert und charakterisiert (z.B. in freche Weiber, Phlegmatiker, Schreihälse, Hausmütterchen u.v.m.).

Hauptdarsteller wie Statisterie wurden vor Beginn der Proben in Vorträgen mit Stimmung, Ziel und Inhalt einer Szene vertraut gemacht. Die Sprechausbildung förderte der Herzog in besonderem Maße. Der früher bei Heinrich Laube engagierte Strakosch und die Ehefrau des Herzogs, die ehemalige Schauspielerin Ellen Franz, jetzt Freifrau von Heldburg, teilten sich diese Verantwortung.

---

48) Sergej Eisenstein verwendete in seinen Filmen für die Massenszenen ein sehr ähnliches Verfahren.

Die Proben erreichten mitunter die extreme Dauer von 2 Jahren (für das "Julius Cäsar"-Projekt), was einen Idealzustand bedeutet, den sich auch finanziell nur ein Mann mit annähernd absolutistischen Vollmachten leisten konnte. Herzog Georg wurde in diesem exzessiven Probenmaß zeitweise nur noch von Stanislawskij übertroffen.

Der Herzog verlangte - auch hierin war er ein Neuerer - die jederzeit abrufbereite, perfekte Leistung. Das Markieren verbannte er ganz von den Proben. Dabei läßt sich nachweisen, daß er diese Forderungen nicht despotisch durchsetzte. Vorschläge und abweichende Meinungen durften jederzeit - nicht ohne Aussicht auf Anhörung und Umsetzung - vorgetragen werden.

In der Probenarbeit selbst hat der Herzog, ähnlich wie später Otto Brahm, kaum direkt und persönlich eingegriffen, also im konventionellen Sinne Regie geführt. Sein Exekutivorgan war Ludwig Chronegk, der die Anweisungen des Herzogs an die Schauspieler weitergab und deren Ausführung überwachte. Dennoch ließ der Herzog seinem Ko-Regisseur viele Freiheiten, so in der Entwicklung der Gastspielidee und bei der Visualisierung bestimmter Lösungen einer Inszenierung.

Herzog Georg entwarf alle Kostüme und Bühnenbilder selbst. In den meisten Fällen reiste er an die Orte, die den Handlungshintergrund für das zur Inszenierung vorbereitete Stück bildeten. Auch die Requisiten wurden fast ausschließlich im Original besorgt; die Authentizität als oberste Maxime der Meininger Bühne ließ auch nur echte Stoffe zu. In der Beleuchtung gaben ihm revolutionäre Erfindungen wie die Elektrizität hervorragende Möglichkeiten für die naturalistische Perfektionierung der Szene. Auch im Bereich der Geräuschimitationen veranlaßte Herzog Georg die Ent-

wicklung neuer Techniken. Noch heute in Hörspielen angewandte Tricks zur illusionären Demonstration von Regen, Gewitter, Schlachtenlärm, Sturm u.v.m. waren in Meiningen wesentlicher Bestandteil der Inszenierungen. Die emotionalisierende musikalische Untermalung lehnte er allerdings ab.

Eine Auflehnung besonderer Art gegen diese Opulenz des szenischen Realismus beschreibt Heinz Durian.[49] Es handelt sich um den gescheiterten Versuch der Münchner Bühnenreform von 1889, die Jocza Savits wesentlich mitbegründet hatte. Diese Initiative versuchte, eine Renaissance des dichterischen Wortes auf der Bühne zu erreichen, das nicht mehr von Ausstattung, Kostümen und Requisiten zugedeckt sein sollte. Zu diesem Zweck verfolgte Savits einen technischen Kompromiß zwischen dem primitiven Holzgerüst der altenglischen Bühne[50] und dem illusionistischen Kulissensystem.

B. III. 5. Otto Brahm

Eine von der damaligen Literatur als Gegenbewegung zu Meiningen verstandene Theaterform - was sie in der angestrebten Form gewiß nicht war - begründete Otto Brahm, ein Mann, der von Zeitgenossen und Theaterhistorikern sehr widersprüchlich charakterisiert wurde: "Psychologischer Wortregisseur",[51] "... ein literarischer, ein geistiger Bühnengestalter",[52] der "kleine, kluge, zähe Germanist aus der Vernunftschule Wilhelm Scherers...".[53]

---

49) Hans Durian, Jocza Savits und die Münchner Shakespearebühne. Ein Beitrag zur Regie um die Jahrhundertwende, Emsdetten 1937

50) Wie sie die Romantik, besonders Ludwig Tieck, wiedereinführen wollte.

51) Neumann, a.a.O., S. 150

52) Hans Knudsen, Deutsche Theatergeschichte, Stuttgart 1970, S. 336

53) Bab, a.a.O., S. 72

Eine sehr auffällige Besonderheit, die sich in dieser Form nicht mehr im deutschsprachigen Theater wiederholt hat, verbindet Brahm mit dem Herzog von Meiningen: Beide haben nicht im konventionellen, direkten und geläufigen Sinne des Wortes 'Regie geführt'. Die künstlerische Prokura für die Herstellung einer Verbindung zwischen Parkett und Bühne, bzw. zwischen Theaterleitung und Schauspieler hatte für den Herzog von Meiningen sein Hausregisseur Chronegk, für Otto Brahm waren in dieser Funktion zuerst Cord Hachmann und später Emil Lessing tätig. Auf den Theaterzetteln zeichneten auch nur diese Regisseure für die Inszenierung verantwortlich.

Brahm repräsentierte keineswegs den Typ des temperamentvollen, ingeniös-genialen Theaterregisseurs. Er war Akademiker, hatte promoviert und später Theaterkritiken geschrieben. Man muß ihn aus heutiger Sicht als einen Theatermann mit an seine Zeit gebundener Wirksamkeit in seinen Inhalten verstehen, da er sich fast ausschließlich für die zeitgenössische Dramatik, d.h. den Naturalismus, engagierte.

Wie konnte aber ein Mann, der nur mittelbar Regie führte, zu einer regiegeschichtlich so bedeutenden und interessanten Persönlichkeit werden? Zunächst einmal vereinigte er ein Ensemble allererster Schauspieler an seinem Theater, wie es in dieser Vollkommenheit kaum wieder erreicht wurde. Zudem besaß er hervorragende Prinzipaleigenschaften.

Brahm vermied - im Gegensatz zu Herzog Georg - die breit ausgespielte Massenszene. Sah die dramatische Vorlage einmal größere Menschenansammlungen auf der Bühne vor, so ließ er als pars pro toto lediglich Repräsentanten sozialer Gruppen auftreten.[54] Im Bühnenbild, der Beleuchtung und allen Fragen des Kostüms und der Dekoration legte

---

54) Zum Beispiel in "Die Weber".

er eine bis ins Detail reichende Sorgfalt und realistische Echtheit als unbedingte Voraussetzung für seine Arbeit zugrunde.

Die Proben wurden ohne Regiepläne und -konzeptionen begonnen. Leseproben lehnte er als völlig überflüssig ab. Brahm begann seine Arbeit mit zwei Arrangierproben, zu denen die Schauspieler noch ungelernt erscheinen sollten. Sie machten sich hier mit den Dimensionen des Bühnenraumes und den äußeren Darstellungsmitteln ihrer Rolle vertraut. Auch auf den ersten Stückproben waren Brahms Schauspieler noch "nackt". Jeder Ton, jede Bewegung, die Dialoge wurden langsam und behutsam mit den Kollegen erarbeitet. Pro Tag probierte man einen Akt, alle Möbel und Requisiten standen - wie schon im Meininger Theater - vom ersten Probentag an bereits fest zur Verfügung. Hierbei griff Brahm nur selten aktiv in die Proben ein; er wirkte im wesentlichen außerhalb dieser Arbeitsprozesse auf seine Schauspieler ein.

War der Schauspielstil in Meiningen noch sehr stark vom klassischen Pathos bestimmt, so hatte Brahm ihn in die leise, realistische, psychologische und atmosphärische Darstellung hinein verändert.

> "Denn die Natur suche der Schauspieler, nichts darüber. Er suche sie ganz, in ihrer seelenvollen Fülle: so wird er vor Flachheit bewahrt sein und vor Trivialität. Er suche sie außer sich und in sich, in der Welt und in der eigenen Brust." 55)

---

55) Otto Brahm, Kritische Schriften über Drama und Theater, hrsgg. von Paul Schlenther, Berlin 1913, S. 428

> "Der Bannerspruch der neuen Kunst ... ist das eine Wort: Wahrheit; und Wahrheit, Wahrheit auf jedem Lebenspfade ist es, die auch wir erstreben und fordern." 56)

Signifikant für Brahms Ensembleidee ist sein striktes Vorhangverbot. Nur dem anwesenden Dichter war es erlaubt, Applaus bei offenem Vorhang entgegenzunehmen.

B. III. 6. Literarische Reflexionen über Regie in Deutschland an der Wende zum 20. Jahrhundert

Waren nach Meiningen und Brahm auch künstlerisch Verantwortliche anderer Theater bereit, sich Reformen und neuen Tendenzen zu öffnen, sie aufzugreifen und sogar eigenständig weiterzuentwickeln? Setzten sich die neuen Tendenzen auch in der "Provinz" durch?

Paul Lindau analysiert in seinem Buch[57] die desolate Situation kleinerer und mittlerer "Provinzialbühnen",[58] deren Regisseure weder Begabung noch Möglichkeiten hätten, mehr als das nur "rein Handwerkliche auf den Proben"[59] zu betreuen. Er beklagt, daß über die Aufgaben der Regie nur Widersprüche existieren. Schulen oder Rezepte zum Erlernen dieses Berufes gibt es nach seiner Meinung nicht.

> "Jeder Regisseur ist mehr oder minder Selbstlerner und zugleich Selbstlehrer. Die Individualität entscheidet alles." 60)

Lindau, der die praktische Theaterarbeit bei Laube und Meiningen kennengelernt hat, läßt sich zu Beginn seines Buches

---

56) Brahm, a.a.O., S. 285
57) Paul Lindau, Vorspiele auf dem Theater, Dresden/Wien 1895
58) Ebenda, S. 5
59) Ebenda, S. 5
60) Ebenda, S. 6

gar zu einer Definition der Regie hinreißen, an der sich exemplarisch die gesamte Misere schwer objektivierbarer Darstellungs- und Beschreibungskriterien dokumentiert:

> "Die Regie ist die Kunst, durch die Darstellung den geistigen Inhalt der Bühnendichtung ... anschaulich, leicht faßlich und eindringlich wie möglich zu machen und zugleich ein dem Inhalt entsprechendes, möglichst echtes und schönes Bild herzustellen ... Die vollkommene Regie wäre ... die Vereinigung einer zwiefältigen, der Inhaltsregie, gewöhnlich schlechtweg 'Regie' genannt, und der Formregie, die man 'Inscenierung' zu nennen pflegt ... Die vornehmste und wichtigste ist unstreitig die Inhaltsregie." 61)

Die inhaltliche wie terminologische Verwirrung dieser Aussage macht es unmöglich, die praktischen Ausführungsformen dieser beiden oppositionellen Begriffe auf dem Theater zu verstehen. Eine entscheidende Voraussetzung für das Gelingen einer Inszenierung sieht Lindau im "vollkommensten Verständnis der Dichtung",[62] eine selbstverständliche Minimalforderung von - selbst für damalige Zeit - anachronistischer Redundanz, orientiert man sie an den professionellen Kategorien seiner Zeit (Brahm, Laube, Meiningen).

Theaterhistorisch interessant wird Lindaus Buch jedoch als Dokument einer Zeit, in der sich Reformideen zu einer Modernisierung der Probenbedingungen noch immer schwer durchsetzen ließen.

Auch Victor Léons Forderungen an Aufgaben und Methoden der Regie lassen Rückschlüsse auf die übliche repressiv-restriktive Praxis der meisten Theater(leiter) zu. So tritt Léon sehr engagiert dafür ein, daß man den Regisseuren endlich das Besetzungsrecht überlassen sollte,

---

61) Lindau, a.a.O., S. 6 f.
62) Ebenda, S. 31

> "... notabene dem fähigen, dem unparteiischen Regisseur, der nicht Machenschaften und Wirtshausbrüderlverbindlichkeiten und erotische Absichten bei beiden Geschlechtern hat - was vorkommen soll." 63)

Er wünscht sich den disziplinierten, gut vorbereiteten Schauspieler, auch wenn "ein gewisses Coquettieren mit dem ekligen Kasten da vorn (= Souffleurkasten, Anm.d.V.) nie ganz vermieden" [64] werden kann.

Den Regisseur als absolutistischen Beherrscher der Bühne lehnt Léon entschieden ab.[65]

Im Jahre 1900 veröffentlichte Ludwig Barnay seine ironische "Naturgeschichte der Regisseure",[66] eine Typologie, die interessante Aufschlüsse über die Qualitäten und Qualifikationen der meisten Regisseure um die Jahrhundertwende vermittelt.

Als "Wegweiser" bezeichnet er denjenigen Regisseur, der nur die Auf- und Abgänge arrangiert; bei ihm "lernen die Schauspieler auf den Proben ganz genau und zweifellos, wohin sie gehen sollen, aber ganz und gar nicht, wohin sie gelangen können."[67]

---

63) Victor Léon, Regie, München 1897, S. 28.
64) Ebenda, S. 30
65) Rudolf Lorenz ergänzt diese Einschätzung noch durch den Vorwurf, daß meist altgewordene Schauspieler ihre vermeintlich älteren Rechte in die Funktion des Regisseurs übernehmen: "... und auf dem Regiestuhl thront mit mildem Lächeln die gute, alte Tradition". (Rudolf Lorenz, Moderne Regiekunst entwickelt an Ibsens "Gespenster" und Gerhart Hauptmanns "Versunkene Glocke", Halle 1900, S. 22)
66) Ludwig Barnay, Zur Naturgeschichte der Regisseure. Plaudereien aus der Theaterwelt, o.O. 1900
67) Barnay, a.a.O., S. 33 f.

Der "Schulmeister"[68] stellt den nur intellektuell vorbereiteten Dozenten bedeutender Sinninhalte dar, der zu den Schauspielern jedoch keinen Zugang findet.

Einer besonderen Spezies von Regisseuren gibt er den Beinamen "Kopiermaschine. Dieser Regisseur ist fleißig auf Reisen ..."[69] und stiehlt sich die Ideen für seine eigenen Inszenierungen systematisch zusammen.

Der "Schlangenmensch ... erstirbt in Nachgiebigkeit gegen seinen 'Chef'."[70] Der "Logomachos"[71] ist nur an effektvollen Betonungen interessiert und der "Unteroffizier"[72] macht das Theater zur Kaserne.

Schließlich erwähnt er noch den "Stimmungsregisseur",[73] der mit halber Beleuchtung und geflüsterten Dialogen eine auditive wie visuelle Ratlosigkeit beim Zuschauer hinterläßt.

Resümierend erklärt Barnay denjenigen zum idealen Regisseur, "welcher von jeder der vorgeführten Gattungen etwas und von keiner zu viel hat."[74]

In einer Streitschrift gegen "Regiesünden" bekämpft Eugen Kilian energisch die "verhängnisvollen Mächte in dem ewig rückständigen Kulturleben des deutschen Theaters...".[75] In

---

68) Barnay, a.a.O., S. 34
69) Ebenda.
70) Ebenda, S. 35
71) Ebenda, S. 36
72) Ebenda.
73) Ebenda, S. 37
74) Ebenda, S. 38
75) Eugen Kilian, Dramaturgische Blätter: Aufsätze und Studien aus dem Gebiet der praktischen Dramaturgie, der Redekunst und der Theatergeschichte, München/ Leipzig 1905, S. 308

besonders scharfer Form greift er den sich besonders unter Reinhardt ausprägenden Regiesubjektivismus an:

> "Anstelle des zum großen Teile glücklicher Weise überwundenen Virtuosentums der Schauspielkunst ist in vielen Fällen ein Virtuosentum der Regie angetreten, das sich selbstgefällig in den Vordergrund zu drängen sucht... In der Regieführung unserer Bühnen tritt ein charakteristischer, sich immer wiederholender Zug zutage: der Übereifer der Regie, dem Publikum Dinge und Vorgänge zu verdeutlichen, deren Verdeutlichung nicht nur völlig entbehrlich, sondern in den meisten Fällen geradezu schädlich ist." 76)

Die hier vorgestellten Äußerungen sind ausnahmslos noch vor Reinhardts ersten spektakulären Inszenierungen nach Übernahme des Deutschen Theaters und auch vor den ersten Gastspielen des Moskauer Künstlertheaters in Berlin 1906 erschienen.

Sie alle haben ein starkes Engagement an der Veränderung der noch immer starken, traditionellen Strukturen im deutschen Theater gemeinsam, ohne sich jedoch von ihnen emanzipieren zu können.

Die großen theatralischen Entwicklungen in den Metropolen fanden den Weg in die "Provinz" selten, nur in Ansätzen oder aber sehr spät.

B. IV. Max Reinhardt und die Folgen für das deutsche Theater

Ein Mann, der noch heute von einigen Regisseuren als Leitfigur ihrer Arbeit anerkannt wird, obgleich seine bedeutendste Zeit bereits mehr als ein halbes Jahrhundert zu-

---

76) Kilian, a.a.O., S. 302

rückliegt, löste innerhalb des deutschen Theaters eine kontroverse Diskussion aus, die zu einem neuen Verhältnis zur Regie führen sollte. Diese Persönlichkeit war Max Reinhardt, der seine Karriere als Schauspieler bei Otto Brahm begonnen hatte und 1905 selbst die Leitung des Deutschen Theaters übernahm. Er war es auch, der die inhaltlichen wie formalen Grenzen theatralischer Darstellung weiter steckte und den Regisseur zur unangefochten zentralen Instanz für künstlerischen Erfolg aufwertete.

In der Zeit seines Engagements bei Brahm hatte er erkannt, daß 'Wahrheit' in der Verkörperung menschlicher Schicksale auf der Bühne für das Theater nicht die letzte Erfüllung bedeuten kann. Was er anstrebte - und auch erreichen sollte - war Verzauberung, Magie und die Mobilisierung elementarer Spielfreude, auch beim Zuschauer. Erst die annähernde Erfüllung dieser Forderungen machte den Reiz des Theaters für ihn aus.

Brahms Naturalismus war für ihn gewiß die falsche Methode, um sich diesem Ziel nähern zu können. Dennoch war es für seine künstlerische Entwicklung von entscheidender Bedeutung, den von Brahm forcierten, naturalistischen Bühnenstil kennenzulernen, um ihn später entschlossen überwinden zu können.

Seine erste Inszenierung bei Brahm wurde zu einem fulminanten Erfolg und bedeutete den Anfang der beispiellosen Karriere eines Regisseurs.

Reinhardt war - soviel läßt sich heute rekonstruieren - ein nur mäßig begabter Schauspieler, was ihm jedoch das erforderliche Maß an Abstraktionsfähigkeit verlieh, um in einem großen Rahmen Perspektiven für Linie und Aussage einer In-

szenierung entwickeln zu können. Doch empfand er sein Leben lang eine sehr starke Verbindung und Liebe zum Schauspieler, wie aus einigen seiner Äußerungen hervorgeht:

> "Das Heil kann nur vom Schauspieler kommen, denn ihm und keinem anderen gehört das Theater. Alle großen Dramatiker waren geborene Schauspieler, gleichviel, ob sie diesen Beruf auch tatsächlich ausübten." 77)

In seiner Vision vom Regisseur idealisiert er sich selbst:

> "Auf den Proben, die der Aufführung vorangehen, ist der Regisseur der einzige Zuhörer und Zuschauer, jener unentbehrliche Partner im Spiel. Er muß feminin empfangen und zugleich maskulin befruchten können und zuletzt noch, ganz neutral, sich als Spiegel verhalten, der dem Schauspieler ein getreues Bild seiner Leistung zurückwirft ... Aber der einzelne Schauspieler ist nur ein Teil des Ganzen und der Regisseur muß alle Teile in seiner Hand haben und sie harmonisch ineinanderfließen lassen. Denn der Schauspieler kann sich selbst nicht hören und sehen ..." 78)

Dieses Verhältnis zum Schauspieler setzt beim Regisseur die Fähigkeit zu kollegialer Kommunikation und Auseinandersetzung voraus. Reinhardt forderte in der Regel sehr viel von den Schauspielern seines Ensembles, doch hat er es ausdrücklich vermieden, die Bereitschaft zu Höchstleistungen durch diktatorische Akte und Strenge zu erzwingen.

Durch einen Essay Hermann Bahrs über den Probenstil Reinhardts[79] gewinnt man einen Einblick in Atmosphäre und Stil seiner Inszenierungen. Nach Bahrs Beobachtungen ging

---

77) Max Reinhardt, Rede über den Schauspieler, Wien 1947, S. 7
78) Max Reinhardt, Schriften, Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern, hrsgg. von Hugo Fetting, Berlin 1974, S. 309
79) Hermann Bahr, Max Reinhardt, in: Die Schaubühne, 5. Jg., Berlin 1909, S. 665 ff.

es auf diesen Proben in der Regel sehr leise zu. Reinhardt verfolgte das Bühnengeschehen auch auditiv sehr konzentriert und kritisierte seine Schauspieler, indem er zu ihnen auf die Bühne ging und dem Betreffenden den Korrekturvorschlag ins Ohr flüsterte oder die Szene nach seinen Vorstellungen vorspielte. Er schuf also ein intimes Privatissimum zwischen jedem einzelnen Schauspieler seines Ensembles und seiner Person und vermied Kritik coram publico. Meldete ein Schauspieler Widerspruch gegen Reinhardts Alternativvorschlag an, so ließ dieser ihn in Ruhe gewähren, um nachher seine Vorstellungen gegen die des Schauspielers zu stellen. Blieb sein Versuch, den Gesprächspartner zu überzeugen, ohne Erfolg, so war Reinhardt bereit, sich dem besseren Argument zu beugen.

Die konstituierende Idee zur konsequenten Durchführung seines ambitionierten Vorhabens war das Ensemble. Alle Stimulationen im Bereich der Dekorationen, Spielräume, Beleuchtungseffekte, Aufhebungen und Durchbrechungen von Spiel- und Zuschauerebene bis hin zum Einsatz illusionierender Gerüche ließen sich nur mit einem erstklassigen Ensemble verwirklichen, das Reinhardt zum einen Teil aus ehemaligen Brahm-Schauspielern, zum anderen Teil aus jungen, begabten und noch unbekannten Kräften zusammensetzte.

Auch wenn Reinhardt in formalen und funktionalen Fragen neue Ansätze zu finden versuchte, so behandelte er die dramatische Vorlage konservativ. Konventionelle Striche wurden aufgemacht und selbst überlange Shakespeare-Texte ließ er fast ungekürzt spielen. Er machte es zu seinem Prinzip, den zentralen Leitgedanken, die Struktur des Dramas herauszuarbeiten. Aus diesem Grunde blieben auch zeitge-

nössische Dramen und Theatertexte in seinem Repertoire - anders als bei Otto Brahm - stets unterrepräsentiert. Hierin besteht eine sehr wesentliche Gemeinsamkeit zwischen Reinhardt und dem Herzog von Meiningen.

Als Phänomen erwies sich Reinhardt auch in seiner Akribie und Fähigkeit zur umfassenden Detailimagination im Vorprobenstadium. Der Perfektionismus seiner Regiebücher ist wohl kaum mehr erreicht worden.[80)]

In den Notizen zu seiner Regiebucharbeit beschreibt Reinhardt die Entstehung seiner individuellen Konzeption:

> "Man liest das Stück. Manchmal zündet es gleich. Man muß vor Aufregung innehalten im Lesen. Die Visionen überstürzen sich... Die Objektivität fehlt ... Schließlich hat man eine vollkommene optische und akustische Vision. Man sieht jede Gebärde, jeden Schritt, jedes Möbel, das Licht, man hört jeden Tonfall ... die Pausen, die verschiedenen Tempi ... Begründung findet man später ... Dann liest man das Geschriebene vor der Probe durch, ändert das und jenes, fügt hinzu ... Dann kommt die Leseprobe ... Man hört zu, kriegt neue Ideen; mancher Zufall spielt mit ... Dann kommen die Proben, in denen die Schauspieler lesen ... Man sagt die Stellungen, spricht über die Absichten des Dichters ... dann überläßt man am besten einige Proben dem Assistenten. Das ist gut. Der Schauspieler fühlt sich freier, weniger bedrängt ... Kein Möbel, das nicht mitspielt ... keine zufälligen, nichtssagenden Blicke, Gänge, Bewegungen, Pausen ... Man ... bleibt offen für alles, schon um dem Schauspieler den weitesten Spielraum zu geben und ihm ... Lust zu machen. Denn dann wird er am besten sein ..." 81)

In diesen ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts manifestiert sich ein Prinzip, das von Reinhardt eingeleitet und von den auf ihn folgenden Theatergenerationen unangefochten

---

80) Vgl. hierzu: Wilfried Passow, Max Reinhardts Regiebuch zu Faust I, 2 Bde., München 1971
81) Reinhardt, Schriften ..., a.a.O., S. 257 ff.

übernommen wurde: der völlige Bruch mit einer unvollkommenen Tradition und die Etablierung der Regie als der beherrschenden Kraft des Theaters überhaupt. Die grandiose Virtuosität in der Präsentation theatralischer Spektakel war hierfür ebenso spezifisches Charakteristikum wie das Bewußtsein von der ganz persönlichen, kreativen Potenz.

Die Position des Regisseurs an den deutschen Bühnen war durch Reinhardt gestärkt worden. Die Intendantenposten wurden in zunehmendem Maße mit sorgfältig ausgewählten, bewährten und qualifizierten Regisseuren besetzt, was wiederum sehr positive Auswirkungen auf die Qualität der von den neuen Bühnenleitern engagierten Regisseure und Bühnenbildner hatte. Reinhardt war zum Orientierungspunkt geworden, mit dem sich die folgenden Generationen auseinanderzusetzen hatten.

Signifikant für das erwachte Selbstwertgefühl und die Euphorie der bislang vom konventionellen Theaterbetrieb despektierlich behandelten Regisseure und Dramaturgen ist die 1911 erfolgte Gründung der "Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände", konzipiert als eine solidarische Interessenvertretung aller praktisch arbeitenden Regisseure und Dramaturgen. Man gründete die Zeitschrift "Die Scene" als Informations- und Propagandablatt für die große Zahl der hier organisierten Mitglieder.

Dieser Verein - über 20 Jahre bis zu seiner Gleichschaltung 1933 wirksam - berief im Mai 1913 in Berlin einen Regiekongreß ein, an dem über 400 Theaterleute teilnahmen.

Einem sozialen Anspruch mit problematischer Kehrseite versuchte der Verein damit zu genügen, daß er ein Archiv bewährter und erfolgreicher Regiebücher wichtiger Großstadttheater anlegte, um diese an die überforderten Regisseure kleinerer Provinzbühnen als praktikable Arbeitsgrundlage zu verleihen, ähnlich wie die französischen "Mise-en-scène-

Hefte", die 100 Jahre zuvor von dem dortigen, hochentwickelten Theater als geistige Entwicklungshilfe in das rückständige Deutschland exportiert worden waren. Es ist überflüssig zu betonen, daß diese Gebrauchsanweisungen zum rechten Inszenieren dramatischer Texte die Unfreiheit und Abhängigkeit der provinziellen Bühnen von den Theatermetropolen nur noch krass verschärfte.

Der sich nun forciert entwickelnde Regiesubjektivismus wurde von vielen Beobachtern und Kritikern mit Skepsis, häufig auch Ablehnung kommentiert:

> "Die losgelassenen Dämonen einer wilden Regie begannen ihre Orgien zu feiern." 82)

B. V. Die Entwicklung externer, europäischer Theaterformen und ihre Apperzeption auf dem deutschen Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Zwei herausragende Männer revolutionierten seit der Jahrhundertwende den optischen Rahmen, d.h. das Bühnenbild und den gesamten ästhetischen Komplex, der damit verbunden ist: Der Schweizer Adolphe Appia und der Engländer Edward Gordon Craig. Beide leiteten ihre kategorischen Reformen aus einem dramaturgischen Rahmen ab. Sie argumentierten dabei als Regisseure, für die das Bühnenbild zwar eine zentrale Bedeutung hatte, das sie aber dennoch nur als komplementären Faktor im künstlerischen Gesamtprozeß einer Inszenierung sahen.

Durch ihre ästhetischen Theorien wuchs der Bühnenbildner, dem früher als einer Mischung aus Bühnenmaler und Requisiteur eine nur subalterne Funktion konzediert worden war, zu seiner entscheidenden Bedeutung als mitverantwortlicher Partner des Regisseurs.

---

82) Paul Legband, Der Regisseur, Hamburg 1947, S. 48 f.

B. V. 1. Adolphe Appia

Appia orientierte sein gesamtes Werk und die Theorie des "gestaltenden Lichtes" in ihren wesentlichen Grundzügen am Gesamtwerk Richard Wagners. Aus diesem Grunde wies er auch eindringlich auf die besondere Aufgabe der Musik als dem eigentlich dominierenden und strukturierenden Element einer Inszenierung hin.

Appia plädierte für die Autonomie des Regisseurs vom temporal wie lokal gebundenen Gestaltungswillen des dramatischen Autors.

> "Damit also die Inscenierung als wesentlicher, d.h. dem Drama unerläßlicher Bestandteil diesem einverleibt werden könne ... bedarf sie eines ordnenden Prinzips, welches, aus dem ursprünglichen Gedanken hervorgehend, die Inscenierung ausdrücklich vorschreibt, ohne nochmals durch den Willen des Dichters hindurchzugehen." 83)

Das Bühnenbild besteht nach Appia aus drei Elementen, die in eine harmonische Abstimmung gebracht werden müssen: dem Arrangement,[84] der nach seiner Meinung in den letzten Jahrhunderten vollständig überbewerteten Malerei im dekorativen Bereich und als drittem und auch wichtigstem Element der Beleuchtung, deren Beweglichkeit gewährleistet sein muß.

> "Ja, schon die Beleuchtung allein kann - ganz abgesehen von ihrer untergeordneten Thätigkeit für die Aufhellung des dunklen Raumes - als eine wahrhaft allmächtige Gestaltungskraft betrachtet werden." 85)

Die Hilfsmittel für diesen kompromißlosen optischen Effekt sind die stilisierte Raumbühne und der Leitgedanke, daß

---

83) Adolphe Appia, Die Musik und die Inszenierung, München 1899, S. 5
84) Gemeint ist hier die Anordnung aller Dekorationen auf der Bühne.
85) Appia, a.a.O., S. 17

jede Form der Darstellung durch menschliche Schauspieler in gewissem Sinne Choreographie ist, deren Timing - sowohl im Sprech- wie im Tanz- und sonstigen Musiktheater - in werkimmanenten Signalen und Codes bereits vorgegeben ist (Voraussetzung dafür ist die Praktikabilisierung der Bühne). Dieser dezidierte Symbolismus ermöglicht nach Appias Auffassung überhaupt erst die Imagination einer Atmosphäre, die nur mit den variationsfähigen Mitteln des 'gestaltenden Lichtes' zu erreichen ist und die als Medium für die Übertragung künstlerischer Inhalte die unbedingte Voraussetzung darstellt. Die Organisation dieser Voraussetzungen rechtfertigt für Appia durchaus den Einsatz rüder Mittel gegen den Schauspieler:

> "Den wir heute mit dem Namen 'Regisseur' bezeichnen ... fällt im Wort-Tondrama die Rolle eines despotischen Exerziermeisters zu ... Er muß alles aufbieten, um auf künstlichem Wege die Synthese der Darstellungselemente zu vollziehen und zu diesem Zweck die im Bereiche seiner Handhabung liegenden Faktoren auf Kosten des Darstellers - dessen Unabhängigkeit endgültig gebrochen werden muß - zu beleben." 86)

B. V. 2. Edward Gordon Craig

Der Engländer Edward Gordon Craig entfernte sich sehr früh vom Realismus und Naturalismus und öffnete sich dem Symbolismus.

> "Er wurde Mitbegründer des modernen Regietheaters, in dem die Inszenierung sich als synthetische Kunst darstellt, und er ... begründete zusammen mit Appia und dem jungen Meyerhold über künstlerisch überhöhte und artifizielle Ausdrucks- und Verkehrsweisen das Regietheater des 20. Jahrhunderts." 87)

---

86) Appia, a.a.O., S. 42
87) Joachim Fiebach, Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Berlin 1975, S. 87 f.

Craig selbst beschreibt diesen Reformgedanken folgendermaßen:

> "Der Regisseur soll nicht versuchen, die Natur zu reproduzieren, sondern er soll einige ihrer schönsten und lebendigsten Erscheinungen zeichenhaft andeuten." 88)

Einig sind sich Craig und Appia in der Auffassung, daß die Vernachlässigung des naturalistischen Details zu Gunsten einer szenisch suggerierten Symbolik für die radikale Reform der optischen Rezeption von Theater eine notwendige Voraussetzung darstellt. Zu erreichen ist sie für Craig auch nur über Farben und bewegliches Licht. So geht auch die heute noch gebräuchliche Beleuchtungsbrücke mit breiter Variationspalette ebenso auf seine Pläne zurück wie die langen Punktprojektionen aus dem Hintergrund des Theaterraumes.

Craig beklagt am bestehenden Theatersystem die inhaltlich wie formal sehr zum Nachteil kreativer Theaterarbeit ausgeprägte Aufgabenteilung, die zu einer Dezentralisierung und damit qualitätslosen Disparität des Gesamtbildes einer Aufführung führt. Seine Alternative sieht daher die kategorische Konzentration aller künstlerischen Bereiche einer Inszenierung (Bühnenbild, Musik, Beleuchtung, Technik, Überwachung, Arbeit mit dem Schauspieler) in einer Hand vor. Im ersten Dialog über die 'Kunst des Theaters' erklärt der Regisseur auch unmißverständlich, wie eine solche Organisationsform auszusehen habe:

> "... sie werden einsehen, wie katastrophal das kleinste Anzeichen von Ungehorsam sich auswirken kann. Die Marine hat in klarer und unmissverständlicher Weise bestimmt, daß auf einem Schiff der Kapitän König ist - und ein sehr despotischer dazu." 89)

---

88) Edward Gordon Craig, Über die Kunst des Theaters, Berlin 1969, S. 115
89) Ebenda, S. 121

Die Ausbildung solcher Regisseure empfiehlt Craig in eigens zu diesem Zweck gegründeten Akademien vorzunehmen.

Viele Prinzipien dieser großangelegten Theaterreform und ihrer Forderung nach einem hochqualifizierten, dominierenden, künstlerischen Primus wurden - ohne an Craigs Ideen orientiert zu sein - bereits von Theaterleuten wie Stanislawskij oder Reinhardt praktiziert. Direkt beeinflußt von Craigs neuen theaterästhetischen Forderungen zeigten sich Regisseure wie Jouvet, Copeau, Tairow und Meyerhold, deren Arbeit wiederum für Methoden und Ausdrucksformen des expressionistischen Theaters in Deutschland entscheidende Bedeutung erhalten sollten.

B. V. 3. Konstantin S. Stanislawskij

Eine sehr direkte Beziehung zwischen dem russischen und dem deutschen Theater in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts geht auf die Gastspiele der Meininger Hofbühne zwischen 1885 und 1890 in Petersburg und Moskau zurück. Konstantin S. Stanislawskij besuchte jede dieser Aufführungen und zeigte sich von der Perfektion der Ausstattung ebenso beeindruckt wie von der Prävalenz der Regie. Kritisch an diesen Aufführungen sah er die Disposition zum Regiedespotismus, den er zeit seines Lebens als eine Gefährdung des lebendigen Theaters verurteilte. Ohne Zweifel haben diese Erfahrungen dennoch StanislawskijsTheorie der Schauspielkunst nachhaltig beeinflußt.

Die Überwindung des Regiedespoten und das Evozieren schöpferischer Phantasie beim Schauspieler gehören zu den konstitutiven Elementen seines Lebenswerkes.

Als Prinzipal und Regisseur des 1898 von ihm gemeinsam mit dem hervorragenden Dramaturgen W.I. Nemirowitsch-Dantschenko gegründeten Moskauer Künstlertheaters bemühte sich Stanislawskij sehr eindringlich um die Verwirklichung des reinen Ensembles, in dem auch bedeutende Mitglieder untergeordnete Rollen darzustellen hatten, ohne sich dadurch zurückgesetzt zu fühlen.

Regisseure des deutschen Theaters hatten Gelegenheit, seine Maximen und deren praktische Anwendung auf der Bühne während seines Gastspieles 1906 in Berlin zu besichtigen. Der Suggestivkraft dieser Lehre schlossen sich in den folgenden Jahrzehnten viele deutschsprachige Regisseure auf. Selbst Brecht, dessen Methoden mit der Biomechanik des Künstlertheater-Dissidenten Meyerhold sehr viel eher verwandt erscheinen, konnte sich diesen Ideen nicht völlig entziehen. Sogar noch heute berufen sich in der Theaterpraxis stehende Regisseure auf Stanislawskijs Anweisungen zur Verkörperung einer Rolle.

Ansatz und Verlauf dieser Theorie werden immer wieder von Begriffen wie 'Wahrheitsgefühl', 'emotionales Gedächtnis', 'Verstand-Wille-Gefühl als Trieblinien des Schauspielers' und anderen bestimmt; einem Vokabular, in dem sich die Emotionalität der Stanislawskijschen Schauspiellehre manifestiert.

> "Die Analyse ist ein Mittel zur Erkenntnis, und in unserer Kunst heißt erkennen: empfinden." 90)

Hierin kommt zum Ausdruck, was Brecht später mit exakt umgekehrten Vorzeichen unter 'Mache' verstanden hat.

---

90) Konstantin Sergejewitsch Stanislawskij, Theater, Regie und Schauspieler, hrsgg. von Ernesto Grassi, Hamburg 1959, S. 60

> "Wenn auch beim Probieren Einfühlung in die Figur benutzt werden kann (was bei der Vorführung zu vermeiden ist), darf dies doch nur als eine unter mehreren Methoden der Beobachtung angewendet werden. Sie ist beim Probieren von Nutzen ..." 91)

Brecht hat sich intensiv mit Stanislawskijs System auseinandergesetzt und trotz elementarer Differenzen zu seinen Maximen wichtige Erkenntnisse aus dessen Arbeit gezogen:

> "Den Sinn für das Dichterische eines Stückes ... das Verantwortungsgefühl der Gesellschaft gegenüber ... das Ensemblespiel der Stars ... die Wichtigkeit der großen Linie und des Details ... die Verpflichtung zur Wahrheit ... der Einklang von Natürlichkeit und Stil ... Darstellung der Wirklichkeit als voll von Widersprüchen ... die Wichtigkeit des Menschen ... die Bedeutung der Weiterentwicklung der Kunst." 92)

Stanislawskij ging davon aus, daß rationale Analyse und die Erforschung des Äußeren und Bewußten den richtigen Weg zum Unterbewußtsein weisen. Die Stückfigur nimmt die Seele des Darstellers gefangen - die ursprünglich fremden Worte, Gefühle und Reaktionen verwandeln sich in einem absehbaren Prozeß in die eigenen. Die Erlebnissphäre des Darstellers kongruiert mit der der Rolle. Der Schauspieler verhält sich nicht mehr auf die konventionelle, strapaziös eingeübte Weise.

> "Alles liegt in den Gedanken und Gefühlen, nicht in den Worten der Rolle. Die Linie der Rolle entspricht dem Untertext, nicht dem Worttext." 93)

Diese Methode komplettierte er nach 1930 um das Element der "physischen Handlungen".

---

91) Bertolt Brecht, Kleines Organon, Nr. 53, in: Schriften zum Theater, Frankfurt a.M. 1967, Bd. 16, S. 686
92) Bertolt Brecht/Ruth Berlau/Claus Hubalek/Peter Palitzsch/Käthe Rülicke, Theaterarbeit (6 Aufführungen des Berliner Ensembles), Dresden 1952, S. 413
93) Stanislawskij, Theater ..., a.a.O., S. 45

> "Wie der Reisende das Eisenbahngleis, so brauchen wir eine sich wie ein Schienenweg ununterbrochen hinziehende Linie der physischen Handlungen. Wie das Gleis durch Bolzen und Schwellen zusammengehalten wird, so findet die Linie der physischen Handlungen ihren Halt an bestimmten und kräftigen Aufgaben." 94)

Das individuelle 'Wahrheitsgefühl' hat hier die Aufgabe des "Weichenstellers"[95], der den richtigen Weg kennt.

Die Vision für eine Inszenierung muß demnach vom Regisseur durch fiktive Situationen komplementiert werden.

> "In den komplizierten Schauspielen verflicht sich eine große Zahl vom Dichter geschaffener und anderer möglicher 'Als ob', die dieses oder jenes Verhalten ... rechtfertigen... Der Regisseur, der das Schauspiel inszeniert, ergänzt die wahrscheinliche Erfindung des Dichters mit seinen 'Als ob' und sagt: 'Als ob zwischen den handelnden Personen solche Beziehungen zueinander wären, als ob sie solche typische Gewohnheit hätten, als ob sie in solcher Umwelt lebten usw.. Wie hätte unter all diesen Umständen der an ihrer Stelle auftretende Schauspieler gehandelt?" 96)

Das 'Wenn' und 'Als ob' sind demnach zwei Stufen auf dem Weg zur Aktivierung des Gefühls. Der Schauspieler kommt auf diese Weise zum "Ich will ...". Die vorgeschlagene Situation wird vom Schauspieler als gegebener Umstand hingenommen.

Die Einfühlungstheorie Stanislawskijs hat ihren Ursprung höchstwahrscheinlich in der Lehre von der Ästhetischen Einfühlung, die Theodor Lipps zu Beginn des 20. Jahrhunderts begründete und die Johannes Volkelt systematisch weiterbetrieben hat. Die "Philosophie des Als-Ob" stammt von Karl

---

94) K.S. Stanislawskij/W. Prokofjew/W. Toporkow/ B. Sachawa/ G. Gurjew, Der schauspielerische Weg zur Rolle, Berlin 1952, S. 11
95) Ebenda, S. 13
96) K.S. Stanislawskij, Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolges, Zürich 1940, S. 57

Vaihinger, der seine Gedanken erstmals 1911 veröffentlichte.

Das 'Als Ob', die Grundlage jeder Fiktion, die unter verabredeten Spielregeln akzeptiert wird und überhaupt eine theatralische Interaktion erst möglich macht, dient Stanislawskij bereits in einem sehr frühen Stadium des Rollenstudiums zur Erzeugung der notwendigen Spielhaltung beim Darsteller. Zum verabredeten 'Als Ob' mit Zuschauern, dem unbedingt notwendigen dritten Partner der "Triadischen Kollusion"[97], gehört notwendig die Fiktionalität und Intentionalität der vorgeführten Handlung.

Hinter all dem aber hat die 'Überaufgabe' bzw. 'höhere Aufgabe' zu stehen, das kritische Korrektiv zur Verdeutlichung der Dichteridee als einem loyalen, unbedingten Akt.

> "Alles, was in dem Stück geschieht, alle seine einzelnen großen und kleinen Aufgaben, alle schöpferischen Vorhaben oder Handlungen des Schauspielers, übereinstimmend mit der Rolle, streben zu der Erfüllung der höheren Aufgabe des Stückes ... Das Streben zu der höheren Aufgabe muß durchgängig ununterbrochen sein und durch das ganze Stück und die Rolle gehen." 98)

Die Verinnerlichung der 'Überaufgabe' durch den Schauspieler sollte nach einer späteren Vorstellung Stanislawskijs so perfektioniert und trainiert werden können, daß die Produktion eines authentischen Theatertextes über die Improvisation der von der 'Überaufgabe' erfüllten Schauspieler möglich wird.

---

97) Vgl. hierzu den Aufsatz von Klaus Lazarowicz, Triadische Kollusion. Über die Beziehungen zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater, in: Das Theater und sein Publikum, hrsgg. vom Institut für Publikumsforschung der österreichischen Akademie der Wissenschaften und von der Commission Universitaire der Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale, Wien 1977, S. 44 ff.

98) K.S. Stanislawskij, Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle, Berlin 1955, S. 375

B. V. 4. Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold

Aus der Schule Stanislawskijs gingen zwei Regisseure hervor, die das russische wie europäische Theater maßgeblich beeinflussen sollten: Jewgenij Bagrationowitsch Wachtangow und Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold, der - im Gegensatz zu Wachtangow - aus Protest gegen den Naturalismus das Künstlertheater verlassen hatte. Er versuchte, eine antinaturalistische, stilisierende Spielästhetik zu entwickeln. Die Möglichkeiten hierzu bot ihm großzügigerweise Stanislawskij in seinem Theaterlabor, obgleich er genau wußte, daß der Stil von Meyerholds Produktionen in krassem Gegensatz zu seinen Idealen stehen würde.

Meyerhold propagierte die Mobilisierung neuer Formen, Inhalte und Darstellungsweisen für das Theater, die er in schwebenden Lifts, gewaltigen, kreisenden Schwungrädern, Filmmontagen und überdimensionalen, symbolischen Licht- und Farbspielen gefunden zu haben glaubte. Diese technischen Mittel sollten in den Dienst eines durch die Biomechanik entindividualisierten Schauspielers gestellt werden. Über Montage und Formen der Revue plante er, den Zuschauer zu aktivieren und die Gesellschaft revolutionär zu verändern.

Der Anti-Naturalismus hatte die Bühne leergefegt. Das Ausstattungsdetail wurde als lästig und überflüssig empfunden. Die traditionelle Guckkastenbühne im Kulissensystem empfand man als illegitime Beschränkung. Die das Theater regenerierende Wirkung des neutralen, offenen und somit die Kreativität der Bühnenkünstler fördernden Theaterraumes wurde entdeckt und begeistert propagiert.

1904 erschien "Die Schaubühne der Zukunft" und 1909 die "Revolution des Theaters" von Georg Fuchs. Max Reinhardt erweiterte seine szenischen Möglichkeiten diesen Ideen ent-

sprechend ebenso wie Meyerhold, der durch Fuchs seine wichtigsten Anregungen erfahren hat. Die von Lautenschläger im Münchner Künstlertheater erfundene und entwickelte Drehbühne übernahm er ebenso wie die Idee einer Reliefbühne, so wie Georg Fuchs sie vorschlug: Über plastische Wirkungen wird eine Massendramaturgie optisch vereinfacht. Daher könnten die folgenden Zitate aus Fuchs' Schriften - Manifeste für ein neues Theater - in gleichem Maße auch für Meyerholds Theater gelten:

> "Der Zweck der Schaubühne ist ... eine überschwengliche Spannung zu erregen und wieder zu entladen ... Die dramatische Kunst ist ihrem Wesen nach Tanz, d.h. rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers im Raum." 99)
>
> "Das Licht ist und bleibt nun einmal der wichtigste Träger der Raumwirkung." 100)

Die Reliefbühne ermöglichte es dem Regisseur - so Fuchs -, die Darsteller "auch räumlich in eine Fläche zu bringen."[101)]

Die Masseninszenierung wurde zu einem dominierenden, plakativen, entindividualisierenden Prozeß in der Präsentation proletarischen Theaters, den Meyerhold später als die 'Mechanisierung des Theaters' bezeichnete. Farbfolgen sollten symbolische Kontraste verdeutlichen.

Der ideologische Kampf vieler Regisseure aus dieser Zeit, der sehr wesentlich auch von Meyerhold ausging, richtete sich gegen ein literarisiertes, naturalistisches Theater. Die Commedia dell'Arte sollte die Elemente für eine unver-

---

99) Georg Fuchs, Die Revolution des Theaters, Dresden/Wien 1909, S. 54 ff.
100) Ebenda, S. 111
101) Ebenda, S. 101

brauchte, leistungsfähige und entwicklungsbereite Schauspielkunst liefern. Meyerholds Biomechanik bezog sich aus diesem Grunde sehr stark auf das gestische Instrumentarium des Stegreifspiels.

> "Als das Wichtigste verlange ich, daß der Schauspieler einen gesunden Körper und volle Herrschaft über ihn besitzt ... Der Schauspieler muß auch in seinem Spiel hastiger und intensiver sein, ganz wie im Film. Deshalb pflegen wir in erster Reihe Körperkultur, Sport, Boxen, Lawntennis, Tanz, Akrobatik ... 102) Wir wollen heraus aus dem Theatergebäude, wir wollen im Leben selbst spielen ... mein System ist wohl am nächsten der italienischen Commedia dell'Arte verwandt und vielleicht beeinflußt von Zirkusakrobatik und chinesischer oder japanischer Regie." 103)

Eine Verbindung zu Craig ist in zwei entscheidenden Punkten gegeben: Meyerhold trat genauso engagiert wie Craig für die Autonomie der Regievision von der dramatischen Vorlage ein. Er hat kaum einen Text unverändert gelassen.

Weiterhin sieht Meyerhold im autokratischen, alles und jeden beherrschenden Regisseur die logische und sinnvolle Ergänzung zur revolutionären Entwicklung auf dem Theater. Diese Einstellung wirkte sich für ihn später verhängnisvoll aus; er wurde aller seiner Ämter enthoben.

Im Rückgriff auf die Ideen von Georg Fuchs lassen sich im europäischen Regietheater interessante, einheitliche Entwicklungen bis ins Jahr 1925 hinein verfolgen: Reinhardt erweiterte die Räume für theatrale Darbietungen auf den Zirkus und sogar eine ganze Stadt (Salzburg). Meyerhold betrieb formal wie inhaltlich eine atemberaubende Gigantomanie, die

---

102) Ähnliche Forderungen nach trainierter Physis und artistischer Perfektion des Schauspielers erhoben auch Copeau und Brecht.

103) Wsewolod E. Meyerhold/Alexander I. Tairow/Jewgenij B. Wachtangow, Theateroktober, hrsgg. von Ludwig Hofmann und Dieter Wardetzky, Frankfurt a.M. 1972, S. 121 f.

das Theater in Deutschland nachhaltig beeinflußt hat; und Jessner wie Piscator waren bestens über das russische Theater ihrer Zeit informiert. Es läßt sich also eine Tendenz beobachten, die den Regisseur zu dieser Zeit als alleinigen Verursacher von Veränderungen anerkannte und ihm damit eine neue Qualität verlieh.

B. V. 5. Jewgenij Bagrationowitsch Wachtangow

J.B. Wachtangow, der sich als Schüler von Stanislawskij in der eigenen Arbeit von sehr vielen Maximen seines Lehrers verabschiedete, zeigte sich zwar partiell von der Arbeit Meyerholds beeindruckt, initiierte jedoch eine bewußte Gegentendenz. Der Schauspieler erfuhr bei ihm eine Reindividualisierung.

> "Das wichtigste für den Regisseur ist seine Fähigkeit, sich in die Seele des Schauspielers hineinzuversetzen, das heißt, auszusprechen, wie das Gesuchte zu finden sei." 104)

Auch er leitete vieles aus der Commedia dell'Arte ab, doch führten seine Vorstellungen zu einer bewußten Verkleinerung im formalen Bereich. Groteske, Parodie und die Betonung eines equilibristischen Elementes im Spiel machten ihn erfolgreich. Ganz Schüler von Stanislawskij, blieb er dem Ensemblegedanken verpflichtet. Auch bei ihm hatten Stars Chargenrollen zu übernehmen.

---

104) Jewgenij Bagrationowitsch Wachtangow u.a., Theateroktober, a.a.O., S. 353

B. V. 6. Alexander I. Tairow

Einen weiteren Gegenpol zu der von Meyerhold eingeleiteten Entwicklung bildet das Theater des Alexander Tairow. In seinem Buch "Das entfesselte Theater" propagiert er - ähnlich wie Wachtangow - die Totalität schauspielerischer Kunst, die Pantomime, Tanz, Zirkus, Deklamation und Gesang gleichermaßen zu beherrschen habe.

Die Entfesselung bezeichnet in seiner Theatertheorie die - bereits bei Craig, Meyerhold u.a. vorformulierte - Unabhängigkeit der Bühnenkunst und des Regisseurs von der dichterischen Vorlage. Die Werktreue, der reine Dienst an der Dichtung als traditionelles, oberstes Prinzip einer Inszenierung, wird als illegitime Einschränkung der modernen Dramaturgie hinfällig und daher abgeschafft.

Tairows Schauspieler mußten alle tänzerischen, zirzensischen und darstellerischen Fähigkeiten besitzen, um der Kunst die Phantasie zurückgewinnen zu können - im Ideal eine Synthese aus Emotion und Form. Auch Tairow bezog aus der Commedia dell'Arte entscheidende Impulse, wenn auch aus anderen Motiven als Meyerhold und Wachtangow. Die Farbsymbolik aus dem indischen Theater, die zum emotionalen Codeträger wird, erhielt ebenso Bedeutung in seinem Theater wie Mobilität und Flexibilität des Bühnenbildes.

Trotz dieser Rückbesinnung auf elementare schauspielerische Tugenden und ihre Unabhängigkeit von einem verselbständigten, diktatorischen technischen Apparat auf der Bühne, spricht er sich doch unmißverständlich - und hier steht er in einer Reihe mit Craig, Appia, Wachtangow und Meyerhold - für das kompromißlose Diktat der Regie aus:

"Der Spielleiter ist der Steuermann der Aufführung: er führt das Schiff der Vorstellung ... er beschränkt auch zweifellos mehr oder minder die Freiheit aller einzelnen 'Handelnden' ... Die Struktur des Theaters ist so beschaffen, daß es ohne diese Abhängigkeit der Schauspieler überhaupt nicht frei sein kann ... Schöpferische Freiheit der Einzelindividualität würde unausbleiblich die Freiheit der mit ihr während des Spiels in Berührung kommenden anderen Individualitäten unterdrücken..." 105)

Tairows apodiktische Forderung: "Freiwillige Selbstbeschränkung und Unterwerfung unter den Spielleiter".[106]

B.V. 7. André Antoine und die Abkehr vom naturalistischen Theater in Frankreich

Das naturalistische Pendant zum Moskauer Künstlertheater und den beiden bedeutendsten deutschen Naturalisten Herzog von Meiningen und Otto Brahm war in Frankreich André Antoine, der die Gastspiele der Meininger Bühne und des Moskauer Künstlertheaters zu erleben Gelegenheit hatte. Antoine forderte im "Théâtre-Libre", dessen Leitung er 1887 übernommen hatte, die akribische Verwirklichung einer kompromißlosen "Echtheit" in jeder Hinsicht, wie sie in dieser Form nicht einmal Stanislawskij für nötig gehalten hatte.

Die Voraussetzungen hierfür schuf die stilistisch geschlossene Zimmerdekoration, deren Requisiten historisch und folkloristisch abgestimmt sein mußten. Die Dekorationen durften in keinem Fall wiederverwendet werden. Die neuentwickelten technischen Möglichkeiten eröffneten Antoine differenzierte, variationsfähige und raumschaffende Operationen mit dem

---

105) A.I. Tairow, Theatralisierung des Theaters, in: Theater heute, Jg. 3, Heft 10, Seelze 1962, S. 30
106) Ebenda, S. 30

Licht, das er konsequent im Sinne seiner naturalistischen Regie anwendete.

Masken und Kostüme mußten für die Schauspieler eine perfekte Basis für die Verkörperung von Alter, Verkrüppelung, Verfall und Abnormität bieten.

Die völlige Negation einer Publikumspräsenz, die programmatisch forcierte Trennung zwischen Bühnen- und Rezipientensphäre führten - ähnlich wie bei Stanislawskij - zu einer intendierten, selbstverständlich aber niemals ganz durchführbaren Beseitigung einer theatralen Interaktion. Das Spiel auf der Bühne sollte sich ungestört und unbeeinflußt von irgendwelchen, nicht von vorneherein kalkulierbaren Reaktionen ereignen.

Die Bewegung des französischen Symbolismus bedeutete eine dezidierte Abkehr von dieser Form des stilistischen Purismus. Das von Paul Fort gegründete "Théâtre d'Art" und das "Théâtre de L'Œuvre" des Aurélien Lugné-Poe wurden zum Forum für eine alternative Theaterform.

Jacques Rouché, seit 1911 Direktor des "Théâtre des Arts", hatte in den Jahren 1909 und 1910 ausgedehnte Reisen nach Deutschland und Russland unternommen und seine Erfahrungen mit den dortigen Theaterformen anschließend in seinem Buch "L'Art théâtral moderne" festgehalten, das vielen Regisseuren (z.B. Copeau) die auch intensiv genutzte Möglichkeit bot, sich über Reinhardt, Georg Fuchs, Stanislawskij, Meyerhold und viele andere ausführlich zu informieren.

B. V. 8. Jacques Copeau

Die weitestreichende und die gesamte europäische Theater-Regie am nachhaltigsten verändernde Bewegung in Frankreich ging von Jacques Copeau aus, der 1913 sein "Théâtre du Vieux Colombier" gründete, mit dem er später auch viele Gastspiele unternahm.

Copeau bezog gegen den Naturalismus entschieden Stellung. Er suchte die bewußte szenische Alternative zu den überdimensionalen Regieprojekten Reinhardts ebenso wie zu den artifiziellen Reformen Craigs und Appias. Copeaus Ansatz der Vereinfachung und Bescheidung im äußeren Ausstattungsaufwand, nicht als widerwillig geschlossener Kompromiß, sondern als aktiv vertretenes Bekenntnis zu der die Kreativität fördernden Einfachheit der elisabethanischen Bühne verstanden, geschieht gewiß nicht aus Zufall in einem zeitlich gleichen Rahmen mit der Gründung des Münchner Künstlertheaters durch Jocza Savits, der sehr ähnlichen Zielen wie Copeau mit sehr viel weniger Erfolg zustrebte.

Der optische Rahmen seiner Inszenierungen wurde auf einer maschinen- und dekorationslosen, antiillusionistischen Bühne zum wesentlichen Teil aus Treppen, Vorhängen und einfachsten Prospekten zusammengesetzt. Ein Theatervorhang, der die Zuschauer von der Bühne ausschließt, existierte nicht. Das Ziel war "la rethéâtralisation", die sich in den begeisternden, elementaren Spielformen der Commedia dell'Arte am reinsten verwirklichen ließ.

Sein Ensemble hielt Copeau sorgfältig von allen Stars frei. Nur begeisterungs-, lern- und aufnahmefähigen, jungen Talenten gab er eine Chance. Die unterentwickelte Modulationsfähigkeit der Schauspieler beklagte er ebenso wie sein geistiger Antipode Reinhardt.

Die Regie sollte sich nach seiner Meinung stets in einer verpflichtenden Treue zum dichterischen Werk vollziehen.

> "Im zeitgenössischen Theater hat die Regie eine so prominente Rolle gespielt ..., daß sie schließlich sehr oft - fälschlich - als eine eigenständige Kunst betrachtet worden ist. Einige haben behauptet, der Regisseur müsse ein umfassendes Talent besitzen, ... doch hat dieses Wunschbild in der Praxis mehr als den Kopf eines einzigen Regisseurs angenommen ... Grundsätzlich bestünde kein Einwand, warum ein Dramatiker von Rang und Theatererfahrung nicht auch ein ausgezeichneter Regisseur sein sollte ... Aber es muß doch zugestanden werden, daß heutzutage der Dramatiker sich gewöhnlich das Produkt seiner Schöpfung selbst entgleiten läßt ... Er findet es daher notwendig, durch eine methodische Interpretation Hilfe zu erlangen und wendet sich darum an den Spezialisten, den Regisseur. ... Hoffen wir aber eher auf einen Dramatiker, der den Regisseur ersetzen oder ablösen kann und selbst die Regie übernimmt, als auf Berufsregisseure, die Dramatiker sein wollen! Denn wie geschickt einer auch sein Handwerk versteht, er ist in jedem Fall zu sehr an die Grenzen seines Berufes gebunden ..." 107)

Allerdings gestand Copeau dem Regisseur die größere Objektivität in der Analyse von Schwachstellen eines Theatertextes zu.

B. V. 9. "Le Cartel" und Tendenzen des französischen Theaters bis heute

Aus Copeaus Theater sind viele bedeutende Regisseure hervorgegangen (wie Jean Vilar und Jean-Louis Barrault in Frankreich, Saint-Denis in England). 1927 kam es zur spektakulären Gründung eines Kartells zur Wahrung und Nutzung der gegenseitigen Interessen, abgeschlossen zwischen Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty und Georges Pitoëff, die

---

107) Jacques Copeau, Die Inszenierung, aus: Helmut Schwarz, Regie. Idee und Praxis moderner Theaterarbeit. Ein Leitfaden; Bremen 1965, S. 52 f.

alle im Sinne ihres gemeinsamen Lehrers Copeau in Paris eigene Theater leiteten.[108]

Nach dem Krieg setzte eine kontinuierliche Beschäftigung mit Artauds inhaltlichen und formalen Konzeptionen ein,[109] die bis heute von profilierten Theaterleuten wie Peter Brook, Jerzy Grotowski, dem Living-Theatre und anderen Off-Off-Broadway-Gruppen betrieben werden.

Artauds Dämonie auf der Bühne verbreitendes, grausames Theater, die volksnahen Theaterformen Firmin Gémiers und die bis heute unter allen Schwierigkeiten erfolgreiche Arbeit Jean-Louis Barraults dokumentieren ein Kontinuum in der Arbeit führender und beachteter Regisseure in Frankreich, die ohne die Vorarbeit Copeaus nicht denkbar wäre.

B. VI. Literarische Reflexionen über Regie in Deutschland zwischen 1910 und 1930

Wie reagierten nun deutsche Theaterregisseure auf die vielfältigen Anregungen aus dem In- und Ausland? Wie stellte sich die in wenigen Jahren vielen Modifikationen unterworfene Auffassung zur praktischen Theaterregie dar, seit Reinhardts Theater erste große Triumphe feierte, seit Stanislawskij in Berlin gastiert hatte, seit 1908 das Experiment der Stilbühne im Münchner Künstlertheater unternommen wurde und seit sich 1911 die Bühnenvorstände zusammengeschlossen hatten? Wie verhielten sich die nicht so bedeutenden Regisseure?

---

108) In seinem kleinen, belletristisch geratenen Theaterphilosophikum: Louis Jouvet, Hör zu, mein Freund. Meine Gedanken zum Theater, Zürich 1968 - vertritt Jouvet Maximen, die nicht mehr ganz mit Copeaus Vorstellungen in Übereinstimmung zu bringen sind.

109) Artaud hatte bereits 1938 das "Theater der Grausamkeit" veröffentlicht, das zunächst kaum Beachtung gefunden hatte.

Die Betrachtung und Analyse der organisatorisch-künstlerischen Strukturen bedeutender Großstadttheater zeigen eine starke Affinität zum Anti-Naturalismus; eine Tendenz, der die sehr schwerfällige Provinz nie recht zu folgen vermochte.

Die folgenden Äußerungen dürfen als symptomatisch gelten:

Selbst Regisseur in der Provinz, glaubt Gustav Hartung das noch immer schlechte Image der Regie auf die miserable Bezahlung zurückführen zu können. Ein Regisseur bekomme sehr viel weniger als der Protagonist seiner Inszenierung.[110]

Und:

> "... viele Direktoren haben nicht den Ehrgeiz, gute Theaterleiter zu sein, sondern schlechte Regisseure." [111]

Arnold Neuweiler richtet heftige Angriffe gegen die seiner Meinung nach alles unterdrückende Routine an den Theatern.

> "Diese vielen unfähigen Herren, die in der Provinz herumlaufen, alles Nichtskönner, welche nur imstande sind, junge Talente zugrunde zu richten ... Sie leiern ihre Regie herunter, wie es Vater, Großvater und Urgroßvater gemacht haben ..." [112]
>
> "... wie viele als jugendliche Helden durchgesauste Dr. phil. hegen die Absicht, Regisseur zu werden, bringen sodann junge Talente um die Ecke und nutzen der Kunst nichts, im Gegenteil ..." [113]

Neuweilers Vorschlag zur Beendigung dieses Zustandes geht dahin, eine qualifizierte Kommission mit einem jungen Regisseur an ein Provinztheater zu schicken, wo er innerhalb

---

110) Sehr ähnlich äußert sich auch Werner Herzfeld in seinem Buch "Bühnendekoration und Regie", o.O. 1918, in dem er anprangert, daß meist nur "... ausgediente Schauspieler und abgesungene Sänger ..." den Regisseur ersetzen. (S.10)

111) Gustav Hartung, Vom Wesen der Regie, in: Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen, Frankfurt a.M. 1919, S. 330

112) Arnold Neuweiler, Massenregie. Eine Studie über die Schauspielchöre, ihre Wirkung und Behandlung, Bremen 1919, S. 12 f.

113) Ebenda, S. 53

einer vorher festgelegten Frist ein Stück zu inszenieren hat, dessen Erfolg und Qualität von der Kommission und nicht der Presse oder dem Publikum beurteilt wird.

Dieses Buch ist alles in allem der verzweifelte Versuch eines jungen Regisseurs, gegen die Untugenden der Provinz zu revoltieren, bevor er selbst ein Teil von ihr wird.

Richard Weichert war neben Jessner und Martin der wohl bekannteste expressionistische Regisseur seiner Zeit. In seinem Buch äußert er sich sehr vorsichtig über Praxis, Selbstverständnis und Zukunftsprojektionen der Regie, die er noch immer unter verworrenen Begriffen wie "Ausstatter" mißverstanden sieht. Für ihn hat der Regisseur ein Anwalt des Dichters zu sein:

> "Der Dichter ist dem Theater Voraussetzung, der Schauspieler ist ihm Erfüllung, zwischen beiden steht, Herrscher und Diener zugleich, der Regisseur." 114)
>
> "Der Typ des Regieautokraten ... meint zu herrschen, wo er nur knebelt." 115)

Der Biograph Bengsch[116] überbewertet Carl Hagemann als den bedeutendsten Theatermann seiner Zeit neben Max Reinhardt. Hagemann selbst hat in seinem erstmals 1902 erschienenen Buch[117] den Versuch unternommen, seine persönliche Arbeitsweise objektiv darzustellen und die mit diesem Beruf verbundenen Voraussetzungen allgemeingültig zu formu-

---

114) Richard Weichert, Regisseur und Darsteller, in: Jahrbuch ..., a.a.O., S. 373
115) Ebenda, S. 375
116) Hans Jürgen Bengsch, Carl Hagemann und die Szenenreform der Schauspielbühne, München 1951
117) Carl Hagemann, Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung, 6. Auflage, Berlin 1921

lieren. Dabei geht er vom Prinzipal alter Prägung aus:

> "Der Theaterdirektor hat also eigentlich den Dramaturgen und Regisseur mit dem geschäftskundigen Unternehmer zu vereinigen." 118)

Die Einmischung des Direktors in die künstlerische Kompetenz eines anderen Regisseurs an seinem Haus hält er für illegitim.

> "Die Aufgabe des Regisseurs besteht also kurz darin: mit den Ausdrucksmitteln der jeweiligen Bühne die dramatische Dichtung als Gesamtkunstwerk in einer der dichterischen Absicht entsprechenden Weise zur Darstellung zu bringen." 119)

Hagemanns Forderungen an ein omnipotentes Spezialistentum des Regisseurs geht in vielen Punkten noch über das hinaus, was z.B. Craig als Qualifikation voraussetzte. Entscheidende Grundbedingung für gute Regisseure sind das Beherrschen aller dramaturgischen und bühnenbildnerischen Aufgaben, breite, allgemeine, insbesondere philosophische Bildung, Dichterqualitäten, musikalisches Empfinden, ästhetischer und architektonischer Geschmack, Menschenkenntnis, Autorität und ein makelloser Charakter.

Im Idealfall ist der Regisseur ein "primus inter pares ... ein Führer,Berater, Freund und Helfer des Darstellers und ein Anwalt ... des Dichters."[120)]

Um den hohen intellektuellen Ansprüchen genügen zu können, sollte der Regisseur bei jeder Inszenierung von "einer grundlegenden dramaturgisch-technischen Idee..."[121)] ausgehen. Der grundlegende Regieeinfall, zeit seines Lebens

---

118) Hagemann, a.a.O., S. 26
119) Ebenda, S. 68
120) Ebenda, S. 132 f.
121) Ebenda, S. 198

eine Prämisse seiner Vorstellungswelt von den Aufgaben eines qualifizierten Regisseurs, traf bei vielen seiner Kollegen auf schroffe Ablehnung, u.a. auf dem bereits erwähnten Regiekongreß 1913 in Berlin.

1928/29 versuchte sich Rudolf Blümner an der begrifflichen Klärung der Regie und des Theatralischen allgemein. Das sieht folgendermaßen aus:

> "Die Aufführung eines Dramas besteht in der Verkörperung und (stimmlichen) Vergeistigung durch den (nur so genannten) Schauspieler. Zur reinen Aufführung des Dramas gehört nur dieses und nichts anderes. Der sogenannte Schauspieler ist in Wahrheit ein Schausprecher, aber nicht einmal ein Hörspieler. Daß er neben dem Sprechen auch agiert, das erst macht ihn auch zum Spieler, und da man Spiel sieht, ist Schauspieler obendrein noch ein Pleonasmus." 122)

In der Klage über konventionelle Routine, alte, tradierte Unarten provinzieller Theaterbetriebe und den disparaten Äußerungen und teilweise grotesken Mißverständnissen zur schillernden Bedeutung dieses Begriffes manifestiert sich die elitäre Entwicklung der gesamten stilistischen und programmatischen, im weitesten Sinne von der Theaterregie initiierten Reformen der ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts. Die Diskussionen über spektakuläre Inszenierungen bekannter Regisseure vollzogen sich letzten Endes nur in den Metropolen,[123] in denen die Konkurrenzsituation der einzelnen Theater untereinander ebenso für neue Entwicklungen sorgte wie die idealen Voraussetzungen zur Konfrontation mit international bedeutsamen Experimenten und Projekten der Avantgarde. Die Kunstinstitute im Lande blieben von diesen sich häufig überstürzenden Ereignissen weitgehend ausgeschlossen.

---

122) Rudolf Blümner, Regie des Dramas, Berlin 1928/29, S. 26

123) Sogar Frauen begannen, sich in der Regie zu dieser Zeit zu profilieren. Vgl. hierzu den Zeitungsartikel "Die Frau führt Regie." In 8 Beispielen, Köln o.J.

B. VII. Die Methoden der expressionistischen Theaterregie und der ihr folgende regiestilistische Pluralismus bis heute

Welche Veränderungen für die praktische Regie erwuchsen nun aus dem Theater des Expressionismus, dem man die Ursache für die Metamorphose des Schauspiels und seiner künsterlischen Bedingungen zusprechen kann?

B. VII. 1. Leopold Jessner

Zum entscheidenden, heftig umstrittenen Neuerer der Regie im expressionistischen Theater Deutschlands wurde Leopold Jessner, von 1919 bis 1930 Intendant des Berliner Staatstheaters. Er bildete lange Zeit den Gegensatz zu der fast viktorianischen Opulenz von Reinhardts Theater, das Ihering in seiner frühen Schrift ebenso scharf als "geschmäckleriches Reiztheater"[124] verurteilte wie Jessners expressionistische Alternative.

Jessners literarische Gedanken zu den Aufgaben der modernen Regie erscheinen ebenso einfach wie nichtssagend:

> "Regie ist Sache der Empfindung ... zu Regie ist nicht der literarisch Gebildete, sondern nur der Regieempfindliche berufen." 125)

Derartige Qualitäten kann nach seiner Auffassung nur ein Mensch mit schauspielerischen Anlagen erreichen.

Seine entscheidenden Forderungen: Gegenseitiger Respekt auf der Probe, konsequente Schreibtischarbeit und eine

---

124) Herbert Ihering, Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?, Berlin 1929, S. 13

125) Leopold Jessner, Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten, in: Die Scene, 3. Jg., Heft 4, Oktober 1913, S. 49

kompromißlose Besetzung ohne Fächerzwang. Erst hierin manifestieren sich für Jessner die konzeptionellen Faktoren der Regie. Der Regisseur soll der bühnenkundige Anwalt seines bühnenunkundigen Klienten, des Dichters sein, ohne daß dieses loyale Verhältnis zwischen beiden die Berechtigung des Regisseurs zu dramaturgischen Eingriffen unmöglich macht.

Der Jessner-Biograph Müllenmeister betont den dezidiert dramaturgischen Arbeitsansatz:

> "Jessner inszenierte Ideen; das bedeutet, er ging nicht von der Fabel aus, ... sondern von der gedanklichen Konzeption. Es ist nur folgerichtig, daß die äußere Bühnengestaltung für ihn durchaus sekundär war ... Das Wesentliche Jessnerscher Regie war es, daß er Dekoration und Bewegung dem Worte unterordnete, alle Mittel der Bühnengestaltung vom Wort abhängig machte." 126)

Die von seinem Bühnenbildner Emil Pirchan 1919 für eine "Wilhelm Tell"-Inszenierung entwickelte Treppe als dominierendes, raumstrukturierendes Bauelement wurde bald zu einem Symbol des expressionistischen Theaters überhaupt, an dem sich die Geister schieden.

Jessners Idee, Klassiker aus der Aktualität heraus zu inszenieren und damit zu politisieren, rückte ihn in die Nähe der revolutionären Bewegung des Theateroktober.

Wie schon der Naturalismus, so erhielt auch der Expressionismus zu seinem funktionalen Experiment die substantielle Unterstützung einer stilspezifischen Dramatik.

---

126) Horst Müllenmeister, Leopold Jessner. Geschichte eines Regiestils, Diss. masch. Köln 1956, S. 92

B. VII. 2. Das epische Theater

Erwin Piscator war in den zwanziger Jahren besonders umstritten durch sein politisches Engagement, das ihm sehr bald den Vorwurf eintrug, die entscheidenden Inszenierungen Meyerholds in Russland zu kopieren.

Tatsächlich existiert eine enge Beziehung zwischen dem Prinzip der Montage Meyerholds und dem von Piscator geprägten Begriff des epischen Theaters, wie Brecht es später systematisch weiterentwickelte.

> "... skrupellose Verwendung aller Möglichkeiten: Musik, Chanson, Akrobatik, Schnellzeichnung, Sport, Projektion, Film, Statistik, Schauspielerszene, Ansprache." 127)

In seinen Schriften zum Theater entwickelte Brecht eine alternative Schauspielkunst und-ästhetik, die traditionelle Proben-, Darstellungs- und Rezeptionsmuster als ineffizient und verführerisch dekouvrieren soll.

Über einen unerwarteten schauspielerischen Gestus[128] als einer möglichen Methode wird ein V-Effekt erreicht, der konventionelle Rezeptionsweisen der Zuschauer in produktives Staunen verwandelt und somit eine Haltung beim Betrachter organisiert, die eine differenzierte Selbstreflexion möglich macht, damit aber auch eine gesellschaftliche Wirkung zeitigen kann.

Brecht geht allerdings davon aus, daß dieser didaktische Ansatz mit theatralischer Sinnlichkeit aufgeladen sein muß; Belehrung hat ihr Ziel nicht erreicht, wenn sie nicht gleichzeitig auch unterhaltend ist.

---

127) Erwin Piscator, Das politische Theater, Reinbek b. Hamburg 1963, S. 65

128) Hier in einem zweifachen Sinne gemeint. Sowohl äußerlich, physisch, wie auch psychisch = innere Haltung.

Dieser hier nur sehr summarisch skizzierte, theoretische Denkansatz zu einer neuen Schauspielkunst konnte mit Erfolg nur von einem Mann praxisbezogen entwickelt werden, der Autor, Theaterhistoriker, -praktiker und Regisseur innerhalb eines von ihm selbst ausgesuchten Ensembles in einer Person zu sein den Ehrgeiz und die Möglichkeiten hatte. Erst die Überwachung des ganzen Entstehungsweges von Projektion bis Produktion bot die Chance für eine erfolgreiche Integration aller Elemente.

An der konventionellen Regie störte Brecht die "Vision",[129] die das für ihn unbedingt notwendige 'Ausprobieren' nicht mehr zuläßt, sondern ein Gesamtbild vergewaltigend auf den Schauspieler überträgt. Er plädierte daher für den induktiv vorgehenden Spielleiter.

> "Er (= der induktiv vorgehende Spielleiter, Anm.d.Verf.) wünscht nicht eine Idee zu 'verwirklichen'. Seine Aufgabe ist, die Produktivität der Schauspieler ... zu wecken und zu organisieren." 130)

Kaum ein literarisch reflektierender Regisseur hat jemals so umfassend wie Bertolt Brecht die chronologischen Phasen der Regiearbeit differenziert:

> "1. Stückanalyse ... 2. Erste Erörterung des Bühnenbaus ... 3. Besetzung ... 4. Leseprobe ... 5. Stellprobe ... 6. Bauprobe ... 7. Detailprobe ... 8. Durchlaufproben ... 9. Erörterung von Kostüm und Maske ... 10. Überprüfungsproben ... 11. Tempoproben ... 12. Haupt- und Generalproben, 13. Durchsprechproben ... 14. Voraufführung ... 15. Öffentliche Erstaufführung." 131)

---

129) Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, Frankfurt a.M. 1967, Bd. 15, S. 192
130) Ebenda, S. 420
131) Brecht u.a., Theaterarbeit, a.a.O., S. 256 ff.

B. VII. 3. Tendenzen der zwanziger und dreißiger Jahre

Das ganze vom Expressionismus geprägte Theater in den zwanziger Jahren führte zu einer immer stärkeren Individualisierung.

> "Das Zeitalter des Über-Regisseurs war angebrochen, der sich alle Macht über Dichter, Schauspieler und Publikum anmaßte." 132)

Man kann feststellen, daß alle Regisseure der nachfolgenden Generationen zur aktiven Auseinandersetzung mit diesem Theaterstil gezwungen waren.

Meyerholds Biomechanik, die Denaturierung und Entindividualisierung alles Theatralischen durch das Bauhaus, die Konzentration vieler künstlerischer Kapazitäten aller Disziplinen auf die Errichtung einer revolutionär-futuristischen Kunstform - sie alle bezeichnen letztlich aufregende Deviationen des Stilphänomens Expressionismus. Für den theatralischen Bereich forderte Marinetti in seinem "Futuristischen Manifest" das Bestreichen der Parkettsessel mit Farbe, Niespulver oder Klebstoff, den Verkauf einer Sitzgelegenheit an mehrere Theaterbesucher und andere Überraschungsmomente, um über die Zertrümmerung etablierter Rezeptionsgewohnheiten zu einer neuen Ästhetik zu gelangen.[133)]

Bevor die Gleichschaltung des Dritten Reiches die letzten Erscheinungsformen des expressionistischen Theaters endgül-

---

132) Schwarz, a.a.O., S. 28.
133) Filippo Tommaso Marinetti, Das Varieté, 1313, in: Umbro Apollonio, Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918, übers. v. Christa Baumgarth und Helly Hohenemser, Köln/Mailand 1972, S. 175 ff.

tig als entartet unterband, hatte diese Bewegung ihren primären Elan bereits verloren. In der Zeit ihrer höchsten Popularität war zum letzten Male im deutschen Theater eine Subsumierung unter einen stilbezeichnenden Oberbegriff möglich. Danach entwickelte sich die Regie zu einer Angelegenheit individueller Entscheidung. Koexistenz, Pluralismus, allenfalls Konvergenz und Übereinstimmung in punktuellen Bereichen bilden das Charakteristikum des bis heute anhaltenden Regiesubjektivismus, der direkt nach dem Ende des Krieges von einem sich sehr schnell verflüchtigenden Realismus an den deutschen Theatern als Reaktion auf das 13 Jahre lang verordnete Pathos unterbrochen wurde.

Prominente Vertreter dieser individuellen Regieführung waren Heinz Hilpert, Jürgen Fehling, Erich Engel, Otto Falckenberg, Lothar Müthel, Gustav Gründgens, Berthold Viertel, Fritz Kortner, Bertolt Brecht, Erwin Piscator ua.. Einige dieser Regisseure (Müthel, Falckenberg) strebten in der Wahl ihre Sujets und seiner Darstellungsformen die Verkleinerung, das Diminuendo, die Reprivatisierung der Bühne an.

Der auch in der Filmregie profilierte Erich Engel suchte den Weg zu einer neuen Objektivität in der intensiven dramaturgischen Arbeit. Die Regie setzt ihre Akzente aus der "überschauenden Beurteilung".[134] "Diktatur der Regie? Ist schlecht, sie bestreitet dem Schauspieler Lebendigkeit."[135]

Herbert Ihering schreibt über Erich Engel:

---

134) Erich Engel, Schriften über Theater und Film, Berlin 1971, S. 64
135) Ebenda, S. 145

> "Engel ist klar und logisch. Er arbeitet klar und methodisch. Wo Fehling mit Visionen beginnt und diese verdichtet, geht Engel vom umgrenzten Vorgang aus und gibt ihm Licht ... Die Ratio hat bei ihm noch streitende und schöpferische Kraft." 136)

Für Gustav Gründgens lag in der Menschenkenntnis des Regisseurs die wohl entscheidende Eigenschaft und Fähigkeit eines guten Regisseurs.[137] Das erscheint überraschend, wenn man bedenkt, daß er im expressionistischen Theater seine wichtigsten Erfahrungen gesammelt hatte. Zum Selbstverständnis des Regisseurs äußert er sich folgendermaßen:

> "Regie-Star konnte eine Zeitlang jeder Regisseur werden, der ein Stück auf jeden Fall anders inszenierte: anders, als es gemeint war, und jedenfalls anders, als es seine Vorgänger inszenierten. - So wichtig die Tätigkeit des Regisseurs für das Theater ist - sie ist für die jeweilige Aufführung vielleicht die wichtigste -, so sehr hat gerade er immer wieder hinter dem Werk, das er schafft, zurückzutreten. Jedenfalls gehöre ich nicht zu jenen Regisseuren, die ... über ihrem Regiebuch gestalten können und deren schöpferische Arbeit in wochen-, oft monatelangen Vorbereitungen besteht." 138)

Auf zwei sehr bedeutende Antipoden dieser Generation trifft man in Fehling und Hilpert.

Fehling war als schlechter Schauspieler zum Theater gekommen und entwickelte sich in kurzer Zeit zu einem der profiliertesten und bekanntesten Regisseure des deutschen Theaters. Ähnlich wie Fritz Kortner[139] genoß er sehr bald den zweifel-

---

136) Herbert Ihering, Regie, Berlin 1943, S. 53 f.
137) Vgl. hierzu Gustav Gründgens, Wirklichkeit des Theaters, Frankfurt a.M. 1953, S. 33 ff.
138) Ebenda, S. 25 ff.
139) In seiner Autobiographie "Aller Tage Abend", München 1971, vertritt Fritz Kortner sein Selbstverständnis der Regie als die Erkenntnis, "... daß das Theater nicht auf eine existierende Anzahl schauspielerischer Genies angewiesen ist, sondern daß der Lebensodem den Darstellern der Figuren auch durch den Regisseur eingeblasen werden kann." (S. 79)

haften Ruhm, in der Arbeit mit den Schauspielern ein genialer Despot zu sein. Er besaß

> "... eine herrliche Phantasie, die andere beeinflußt und sie befreit, indem sie sie unterjocht. Es war die Phantasie des Regisseurs." 140)

Fehling ging in allen Regie-Fragen sehr stark von seiner eigenen Erlebnissphäre aus, die ihn oft zu einem Überschreiten aller dramaturgischen Zeitmaße verführte. Seine Arbeit verstand er selbst als esoterisch und elitär, was in den folgenden Äußerungen sehr deutlich zum Ausdruck kommt. Für ihn bedeutet Regie

> "... das kühne Abenteuer, das auf die hohe See der Phantasie Hinausfahren im Sturm - Inhalt jeder potenten Probe - bleibt geheim." 141)
>
> "Regie - sie ist nichts als der Bericht, die Spiegelung, die zwischen Dichterpartitur und Umwelt besteht ..." 142)

Eine entgegengesetzte Haltung nahm Heinz Hilpert ein, der sich als Diener am Wort verstand. Die Schauspielkunst bedeutete für ihn die bindende Verpflichtung, der sich alle und alles unterzuordnen habe.

Meßbaren Methoden seiner Inszenierungsweise entzieht er sich ähnlich wie Fehling durch eine terminologische Chiffrierung seiner "Gedanken zum Theater":

> "Die Anonymität (= des Regisseurs im inszenierten Stück, Anm. d.V.) (ist) ein integrierender Bestandteil der wirklich schöpferischen und edlen Regiearbeit." 143)
>
> "Der Regisseur wird zum mitschöpferischen Bruder des Dichters und erlebt in sich dessen Empfängnisstunde." 144)

---

140) Ihering, Regie, a.a.O., S. 21
141) Jürgen Fehling, Die Magie des Theaters. Äußerungen und Aufzeichnungen, Velber b. Hannover 1965, S. 89
142) Ebenda, S. 82
143) Heinz Hilpert, Gedanken zum Theater, Göttingen 1951, S. 75
144) Ebenda, S. 74

Unbefriedigend ist auch seine einzige explizite Definition der Regie: "Regie ist, grob gesprochen, der Inbegriff der Aufgaben des Regisseurs."[145] Die Antwort, worin diese aber im einzelnen zu bestehen habe, bleibt er in allen seinen schriftlichen Äußerungen schuldig.

B. VII. 4. Tendenzen der Regie nach dem zweiten Weltkrieg

Einige der heute noch lebenden und arbeitenden Regisseure sind noch mittelbar vom Expressionismus beeinflußt. Einige Namen seien an dieser Stelle stellvertretend für viele genannt: Walter Felsenstein, Oskar Fritz Schuh, Gustav Rudolf Sellner, Karl-Heinz Stroux, Berthold Viertel, Leopold Lindtberg.[146]

Zwischen 1933 und 1945 war das Theater in Deutschland gleichgeschaltet. Die Möglichkeiten der Regie blieben weitgehend auf die Inszenierung vaterländischer Propaganda beschränkt. Entwicklungen im Theater vollzogen sich nur im Gleichschritt, die individuelle Kreativität blieb ausgesperrt. Große Theaterregisseure und -schauspieler waren zur Emigration gezwungen. Nur wenige große Persönlichkeiten (Falckenberg, Hilpert, Gründgens) fanden den schwierigen Weg, ihre künstlerischen Maximen nicht völlig aufzugeben, und dennoch vom totalitären Regime toleriert zu werden. Sie vermochten zwar künstlerisch keinen Boden zu gewinnen, verhinderten aber auch einen katastrophalen Substanzverlust des Theaters in dieser Zeit.

---

145) Heinz Hilpert, Gedanken zum Theater, a.a.O., S. 65

146) Das Meinungsbild der jüngeren, die zeitgenössische Theaterarbeit im wesentlichen bestimmenden Regisseure wird im folgenden Teil dieser Arbeit vorgestellt.

Die Generation der heute 30- bis 50jährigen Regisseure hat über die nationale Tradition des Theaters hinaus die Möglichkeit, sich direkt oder mit Hilfe der Medien über internationale Theaterproduktionen und die Maximen ihrer künstlerisch Verantwortlichen zu informieren. So hat das in den fünfziger Jahren von Jean-Louis Barrault verfolgte "Totaltheater" gewiß ebenso seine Spuren hinterlassen wie das später unter unkommerziellen Bedingungen von Jerzy Grotowski entwickelte "arme Theater".

Besonders interessant in diesem Zusammenhang sind Peter Brook und Giorgio Strehler, die durch ausgedehnte, vielbeachtete internationale Tourneen einen großen Rezipientenkreis zu erreichen vermochten.

Peter Brook, der in seinem intelligenten Buch "Der leere Raum" neben Shakespeare besonders Jerzy Grotowski und Antonin Artaud[147] als Leitfiguren seiner eigenen Arbeit bezeichnet, beschreibt die Stellung des Regisseurs als eine besondere, trotz seiner von allen mitgetragenen Produktionsweise:

> "Die Rolle des Regisseurs ist seltsam: er will kein Gott sein, und doch ist das in seiner Rolle enthalten. Er will fehlbar sein, und doch besteht eine instinktive Verschwörung der Schauspieler, ihn zum Richter zu setzen ..." 148) --- "Ein Regisseur ist da, um einer Gruppe zu helfen, sich zur idealen Situation hin zu entfalten. Der Regisseur ist da, um anzugreifen und nachzugeben, zu provozieren und sich zurückzuziehen, bis der undefinierbare Stoff zu fließen beginnt." 149)

---

147) In England arbeitete Brook gemeinsam mit Charles Marowitz an der Entwicklung eines Theaters der Grausamkeit nach Antonin Artaud.
148) Peter Brook, Der leere Raum, München 1975, S. 49
149) Ebenda, S. 119

Giorgio Strehler begreift sich selbst als kreativen Kristalisationspunkt der Theaterproben. In der Arbeit mit den Schauspielern sieht er nach Brechts Muster einen dialektischen Vorgang:

> "Der Schauspieler kann mit seinem Talent etwas begreifen, das durch die Diskussion mit dem Regisseur vertieft und dann auf der Bühne realisiert wird." 150)

Die vor dem Kriege noch leidenschaftlich geführte Diskussion um die Selbstfindung und den Orientierungsprozeß der Regie, findet nach dem Zweiten Weltkrieg keine adäquate Fortsetzung. Die Regie wird heute nicht mehr in Frage gestellt; sie hat sich zu einem notwendigen Theater entscheidend konstituierenden Faktor entwickelt. Ein verbindlicher Epochen-Stil existiert nicht mehr. Die Revolutionen der zwanziger Jahre haben im künstlerischen wie im technischen Bereich dem heutigen Theater und der Phantasie seiner Regisseure ein hochentwickeltes Instrumentarium hinterlassen.[151)]

Die individualistische Regie herrscht heute - wie an anderer Stelle nachzuweisen sein wird - noch immer vor, doch sind im Laufe der letzten Jahre mit wechselndem Erfolg Experimente unternommen worden, die zur Bildung künstlerischer Kollektive als einer alternativen Form kreativer Arbeit geführt haben. In weniger ideologisierter Form wird das Kollektiv zum Team, einer aus dem industriellen, wirtschaftlichen Arbeitsbereich adaptierten Form des Entscheidungs-

---

150) Giorgio Strehler, Für ein menschlicheres Theater, hrsgg. von Sinah Kessler, Frankfurt a.M. 1975, S. 111

151) In der Theaterarbeit von Peter Stein, Peter Weiss u.a. ist eine teilweise Renaissance der Ideen von Meyerhold und Piscator zu erkennen.

gremiums. 1947 definierte Friedrich Wolf in seiner Kampfschrift diesen Vorgang so:

> "... aber den Hebammenakt der Geburt hat das Theaterkollektiv zu leisten; der Regisseur, der Bühnenbildner, das Schauspielerensemble, die Zuschauerschaft." 152)

Zwanzig Jahre danach werden Variationsformen praktiziert:

> "Und so, wie ein Bauwerk zwar von einem Architekten als dem Spiritus rector entworfen wird, an ihm aber eine Unzahl von Künstlern und Handwerkern arbeiten, so entsteht eine Inszenierung als das Werk eines großen Teams, zu dem auch alle Techniker der Bühne gehören, dessen verantwortlicher Primus inter pares der Regisseur ist." 153)

Wir treffen hier auf ein Phänomen alternativer, formal fixierter Kompetenzverteilung im künstlerisch verantwortlichen Bereich, wie es in der DDR gefördert wurde und auch heute noch vielfach anzutreffen ist, während diese Form der Theaterorganisation in der Bundesrepublik Deutschland auf singuläre Experimente beschränkt bleibt.[154] Sogar Erwin Piscator spricht von einer "Art kollektiver Regie ... dem leitenden Regisseur wird so die Aufgabe zugewiesen, seinen Apparat richtig zu organisieren ... gegen das diktatorische Prinzip des üblichen Theaterbetriebes."[155]

---

152) Friedrich Wolf, Zeitprobleme des Theaters, Berlin 1947, S. 9
153) Peter Löffler, Regie, in: Atlantisbuch des Theaters, a.a.O., S. 330
154) Auch die Zahl der Publikationen und Anleitungen z.B. für Laientheater liegt in der DDR erheblich höher als in der Bundesrepublik. 2 Beispiele: H. Konrad Hoerning/Peter Pons, Die Etappen der Regiearbeit, Leipzig 1963// Gottfried Fischborn/Erika Stephan, Die Regiekonzeption, Leipzig 1963-65
155) Piscator, a.a.O., S. 141

Wolfgang Heinz sieht die entscheidende Aufgabe in der "Vorarbeit des Regisseurs für die Arbeit im Regiekollektiv",[156] die in der Auseinandersetzung mit dem Schauspieler unter Umständen revidiert werden muß, um schließlich in die präsentationsfähige Synthese des Endproduktes überführt zu werden.

Benno Besson charakterisiert seine Arbeit in der DDR so:

> "Die hiesige Regie bedeutet auch Überzeugungsarbeit. Ich muß Einsicht entwickeln, ich kann die Schauspieler überhaupt nicht kommandieren. Wenn ich das versuche, erleide ich Schiffbruch." 157)

Diese Kritikfähigkeit der Schauspieler hat er bei seinen Inszenierungen in Frankfurt und Stuttgart vermißt.

B. VII. 5. Resümierende Bemerkungen

Der vorangegangene Teil dieser Arbeit hat versucht, feststellbare Fakten und Phänomene in der Vergangenheit des Theaters ebenso zu berücksichtigen wie die subjektiven Äußerungen der wichtigsten Theoretiker und Praktiker des Theaters, um auf diesem Wege objektivierbare Informationen zur Regie im deutschen Sprechtheater zu erhalten. Dabei zeigte sich deutlich, daß sich dieser Begriff im Laufe der letzten Jahrhunderte in seiner Bedeutung entscheidend gewandelt hat. Eine rein begriffliche Auseinandersetzung in oppositionellen Zuordnungen führte schon in der Vergangenheit zwangsläufig zu Konfusionen: Paul Lindau unterscheidet Inhalts- und Formregie, ja sogar Regie und Inszenierung. Carl Hagemann prägt gleich mehrere Begriffe: Text- und

---

156) Wolfgang Heinz, ders. inszenierte Gorkis "Feinde". Beschreibungen, Notate, Thesen, Verzeichnisse, hrsgg. von Ulrich Pietsch und Dirk Alvermann, Berlin 1969, S. 250

157) Benno Besson, Der Regisseur Benno Besson. Gespräche, Notate, Aufführungsphotos, hrsgg. von André Müller, Berlin 1967, S. 46

Szenenregie bzw. Ausdrucks- und Erscheinungsregie. Daraus leiten Kindermann und Legband die Einordnungen in Wort- und Bildregie ab. Und während Kutscher, Martersteig und Winds Innen- und Außenregie unterscheiden, sieht Blanck sogar in der literarischen- und der Schauspielerregie einen Gegensatz. Die Unbrauchbarkeit all dieser Bezeichnungen ist signifikant für das gesamte, scheinbar erfolgreiche Bemühen einiger Verfasser, diesen Begriff zu legitimieren.

Sehr häufig versuchen prominente Praktiker, die eigene Arbeitsweise mit Hilfe einer überdimensionierten Terminologie und narzistischen Abschweifungen in metaphysische Sphären bewußt zu verschlüsseln. Diese Autoren entziehen sich jeder Greifbarkeit, um nicht angreifbar zu werden (Fehling, Hilpert u.a.).

Autoren wie Brecht oder Piscator hatten die Ambition, über den Weg der Publikation fixierter Maximen und Erfahrungen die eigene Regie- und Theaterarbeit in eine - selbstverständlich niemals erreichte - Allgemeingültigkeit zu überführen.

Eine dritte Gruppe von Autoren schließlich befindet sich unter den Theoretikern und Liebhabern des Theaters, die sich auf dem Wege der Deskription in zumeist inkompetenter und praxisfremder Weise dem Phänomen 'Regie' zu nähern versuchen. Diese Anstrengungen bleiben verständlicherweise ohne nachhaltigen Erfolg, da dem Theater zu allen Zeiten ein ausgeprägter Zug zur Abschirmung nach außen zu eigen war, der die Recherchen interessierter Nicht-Praktiker als illegitime Einmischung in die inneren Angelegenheiten empfindet.

So hat ein literarischer Stoßseufzer Paul Lindaus 80 Jahre nach seiner Veröffentlichung leider nichts von seiner Gültigkeit verloren:

> "Nach einem Werke, das sich systematisch mit dem Wesen der Regie und Inscenierung befaßt, wird man sich in unserer dramaturgischen Literatur vergeblich umsehen. Es wird wohl kein Zufall sein, daß es uns an einer solchen Schrift gebricht. Wenn ein entscheidendes Bedürfnis dafür vorhanden gewesen wäre, so wäre das Werk auch ohne Zweifel längst geschrieben worden." 158)

Die Ursache für diesen Mangel liegt darin, daß sich aufgrund der pluralistischen Praktiken der Regie mit ihren voneinander grundverschiedenen theoretischen und praktischen Forderungen literarische Versuche zu diesem Thema bisher fast immer an Einzelpersönlichkeiten, nur selten an der Sache selbst orientierten.

Solange jedoch in unserer "aufgeklärten" Zeit noch immer schwindsüchtige Platitüden wie die folgende verkündet werden, ist eine Neuorientierung darüber, was man unter Regie im zeitgenössischen Theater zu verstehen habe, unbedingt notwendig:

> "Eine Zusammenarbeit zwischen Dramaturg und Regisseur verbürgt das Gelingen (einer Inszenierung, Anm.d.V.) ebenso wie jene zwischen Regisseur und Bühnenbildner, die schon traditionell ist und von dem letzteren Fach mit Recht auch einige Regiekenntnisse fordert." 159)

Aus den eben beschriebenen Gründen ist es unbedingt erforderlich, eine operationalisierbare Terminologie zu verabreden, die in der Deskription von Fakten ebenso präzise Formulierungen ermöglicht wie in der Darstellung von Meinungen.

Im folgenden Teil dieser Arbeit soll versucht werden, den Betriff "Regie" zu entmythologisieren und ihm auf empirischem Wege mit aus der Theaterpraxis erhaltenen Antworten Substanz zu verleihen.

---

158) Lindau, a.a.O., S. 3.
159) Joseph Gregor, Die Theaterregie in der Welt unseres Jahrhunderts, Wien 1968, S. 10

C. EMPIRISCHER TEIL

C. I. Vorarbeit, Methoden und Zielsetzung dieser empirischen Untersuchung

Am Ende des historisch-deskriptiven Teils dieser Arbeit stand die Erkenntnis, daß sich ein für die Theaterwissenschaft befriedigendes Bild von den praktischen Erfordernissen, Zwängen, Methoden und theoretischen Ansprüchen des Phänomens "Regie" und seiner Repräsentanten weder für die heutige Zeit noch für den literarisch nachprüfbaren Teil der Theatergeschichte erstellen läßt. Die Gründe hierfür liegen in den sehr disparaten semantischen Ebenen, die diesen Begriff in der Vergangenheit geprägt haben. Regie ist als objektivierter, definierter und operationalisierter Begriff nur scheinbar historisch legitimiert. Eine einheitliche, verabredete Sprachregelung ist bisher ebensowenig getroffen worden wie eine exakte Analyse der Aufgaben und Forderungen, die mit einer so bezeichneten Tätigkeit verbunden sind. Sein Verständnis ist daher so stark subjektiviert, daß es für die Theaterwissenschaft notwendig geworden ist, diese zentrale Größe im künstlerischen Betrieb eines Theaters in engem Kontakt zur Praxis auf dem induktiven Wege einer Befragung zeitgenössischer Regisseure des deutschen Sprechtheaters verstehbar, durchschaubar und kompetent zu definieren, und in einem resümierenden Schritt in einen regietheoretischen Zusammenhang einzuordnen.

Diesen Versuch unternimmt der vorliegende Teil dieser Arbeit.

C.I.1. Die Entwicklung eines standardisierten Fragebogens

An einen normierten Fragenkomplex, der diesen systematischen Forderungen gerecht werden will, sind viele Bedingungen geknüpft. Die wichtigste ist die nach seiner Vollständigkeit und Differenziertheit.

Für den Aufbau dieses Fragebogens war es erforderlich, gewisse Erfahrungsregeln zu berücksichtigen. Vor der Konzeption einer repräsentativen Umfrage sollte ein Pretest stehen, der dem Untersuchenden über explorative Fragetechniken und Testfragen die Möglichkeit bietet, in dem möglicherweise zu erwartenden Antwortpotential vor der endgültigen Formulierung der Interviewfragen eine begriffliche Vorstrukturierung des Forschungsgebietes vorzunehmen. Eine solche Umfrage zu diesem Thema hat der Verfasser vor 3 Jahren verantwortlich mitgeführt, und die damals gemachten Erfahrungen in die Arbeit an diesem Fragebogen eingebracht.

Bei der Entwicklung des Fragebogens war darauf zu achten, daß subjektive wie objektive Tatbestände gleichermaßen berücksichtigt werden, d.h. sowohl Meinungs- wie Faktfragen konstruiert werden, die die Forschungs- bzw. Programmfrage operationalisieren, was "Regie" eigentlich ist, welche Zwängen, Notwendigkeiten und Möglichkeiten in der Organisation des heute bestehenden Theatersystems in der Bundesrepublik Deutschland diese Tätigkeit unterworfen ist und welches Selbstverständnis die diesen Beruf ausübenden Künstler von ihrer Arbeit haben.

Zu diesem Zweck war es nötig, ein System von offenen Fragen zu entwickeln.[1)]

Um es beschreiben und erklären zu können, mußte das untersuchte Phänomen "Regie" in einzelne Dimensionen aufgelöst werden. Hierzu wurden 4 voneinander verschiedene Komplexe geschaffen:

---

1) Das geschlossene Fragensystem mit Antwortvorgaben eignet sich nur für die empirische Überprüfung, Verifizierung und Quantifizierung bereits bekannter Fakten über ein ebenfalls bekanntes Forschungsgebiet. Diese Voraussetzungen sind aus den bereits erörterten Gründen beim Untersuchungsgegenstand "Regie" nicht gegeben.

1. Werdegang und Fragen zum Selbstverständnis:

Biographische Daten sollen eine generelle Einordnung des Befragten ermöglichen. Allgemeine, noch unsystematische Fragen, die in der Folge nochmals differenziert gestellt werden, führen zu Antworten, die Grundhaltungen erkennen lassen.

2. Faktoren, die auf die Arbeit des Regisseurs einwirken können:

Hier werden in 3 voneinander getrennten Frageblöcken die Einflüsse von Probenzeit, Finanzen und die Bedeutung der Ensembleidee für den Befragten angesprochen.

3. Vorbereitungen auf die Probenzeit:

In diesem Komplex werden Antworten gesucht auf Fragen der wechselseitigen Anregungen zwischen Regisseur und den anderen am Probenprozeß Beteiligten bereits vor Probenbeginn. Außerdem wird das Verhältnis der Regisseure zum Stück, zum Zuschauer und seine Einstellung zur theoretischen Vorarbeit untersucht.

4. Probenarbeit:

Hier sind die inhaltlichen Leitmotive folgende: Inwieweit ist der Regisseur zur Kooperation bereit? Wie flexibel muß ein Schauspieler sein, um auch unter extrem veranlagten Regisseuren arbeiten zu können? Welche theoretischen Grundhaltungen des Regisseurs intendieren längerfristige, über den aktuellen Proben- und Inszenierungsprozeß hinausreichende Impulse? Welche Schwierigkeiten und Krisen können durch die persönliche und künstlerische Vielfalt der Beteiligten (z.B. an Kompetenzproblemen) bereits vor Probenbeginn prädisponiert sein und im Verlauf der Proben virulent werden? Wie definiert der Regisseur grundsätzlich sein Arbeitsverhältnis zum Schauspieler?

Auch im formalen Bereich mußten wichtige Erfahrungswerte bedacht werden. Um quantitativ ein befriedigendes Niveau zu erreichen, waren Frageformulierungen, bei denen Antwortdi-

chotomien möglich sind, weitgehend zu vermeiden. Um die bei einigen Fragen zu erwartenden Antworthemmungen mit zwangsläufig unbefriedigendem Informationsgehalt ebenso auf ein erträgliches Maß zu beschränken wie allzu positive Stimulationen mit einem unbeabsichtigten Informationsüberfluß, galt es zwei Extreme zu vermeiden: Zum einen die theaterwissenschaftliche Abstraktion in der Formulierung, die eine Verbalisierung emotionaler Antwortinhalte durch einen Nicht-Wissenschaftler unmöglich machen können, zum anderen die Anbiederung an potentielle Selbstdarstellungstendenzen beim Interviewten. Movens war eine gesprächsfördernde, unaufdringliche Provokation des Befragten.

Jede Frage besitzt einen gewissen Ausstrahlungseffekt auf andere. Um diese unerwünschte Nebenwirkung auf den Aussagengehalt der Antworten weitgehend einzudämmen, wurden die Fragen in Komplexen abgehandelt, die im Interviewverlauf durch auflockernde Zwischenfragen voneinander getrennt wurden.

Um die Konsistenz der Antworten eines Befragten überprüfen zu können, war es wichtig, konvergente Themenkreise und sinnähnliche Fragen voneinander zu trennen und über den ganzen Fragebogen zu verteilen.

Schließlich mußte darauf geachtet werden, daß der Umfang des Fragebogens eine Antwortbereitschaft der Regisseure nicht von vornherein ausschloß, und trotzdem alle relevanten Fragen angesprochen wurden.

C. I. 2. Auswahlkriterien für die befragten Regisseure

Die Untersuchungseinheit bilden die im 'Deutschen Bühnen-Jahrbuch 1978' verzeichneten Theater und Regisseure. Für die Spielzeit 1977/78 gibt das Bühnen-Jahrbuch die Zahl der Bühnen mit 334 an. Die Zahl der an diesen Bühnen mit Werk- oder

Dienstvertrag verpflichteten Regisseure liegt für die Spielzeit 1976/77 bei 674.

Die hier vertretenen Bühnen wurden in 11 Kategorien verschiedener Betriebsformen eingeteilt: Staatstheater, Stadttheater, Landestheater, Städtebundtheater, weitere Theater mit festem Haus in gemeinnütziger Form betrieben, Theater mit festem Haus in gewerblicher Form betrieben (Privattheater), Theater ohne festes Ensemble, Tourneetheater (Theater ohne festes Haus), Festspielhäuser, Freilichtbühnen/Sommerspiele und sonstige Theater.

Einige dieser 334 Theater unterstehen demselben Rechtsträger, beschäftigen dasselbe Ensemble, betreiben ausschließlich Musiktheater oder fallen aus anderen Gründen nicht unter die für die Untersuchung relevante Grundgesamtheit der Theater. Desgleichen wurden Theater ohne festes Ensemble, Festspielhäuser, Freilichtbühnen/Sommerspiele und sonstige Theater außer Acht gelassen, da es sich hierbei um ad hoc gebildete Theatergemeinschaften ohne kontinuierlichen, ganzjährigen Spielbetrieb handelt. Nach Überprüfung jedes einzelnen Theaters auf seine Verwertbarkeit blieben 157 Theater (47%) übrig, die nach repräsentativen Auswahlkriterien für die Untersuchung in Frage kommen.

Folgende Gesichtspunkte bestimmten die endgültige Auswahl:

1. Die rechtliche Organisation des Theaters.
2. Raum- und Platzgröße des Theaters.
3. Die Größe des Ensembles (Schauspieler, Regisseure, Bühnenbildner usw.) und der sonstigen Beschäftigten.
4. Der Standort des Theaters (Infrastruktur des Umlandes, Einwohnerzahl).

5. Besuchersituation (Agglomerationsgebiet?).[2)]
6. Inhaltlicher Anspruch des Theaters (Repertoiretheater, politisches Theater, Boulevardtheater?).
7. Finanzielle Situation des Theaters (subventionierter Spielbetrieb?).
8. Erkennbare publizistische Relevanz, bzw. künstlerisches Image des Theaters.

Die Punkte 7 und 8 stellten bei der Entscheidung allerdings Hilfskriterien dar, die nur unwesentlich zur Auswahl beitrugen.

Die Namen der in die Untersuchung einbezogenen 22 Theater (14%), bzw. 41 Regisseure (6,1%) sind dem 'Verzeichnis der befragten Regisseure' zu entnehmen.

Mit Frau Anita Ferraris (Stadttheater Pforzheim) wurde auch eine Regisseurin um Antworten gebeten. Dies ist sehr wesentlich, da das 'Bühnen-Jahrbuch 1978' 42 weibliche Spielleiter ausweist, was immerhin 6,5% aller Regisseure bedeutet. Bei dieser Menge weiblicher Regisseure wäre es ein grober Verfahrensfehler, nicht wenigstens einen weiblichen Vertreter dieses Berufes in die Befragung miteinzubeziehen.

Das Auswahlkriterium Nummer 6 (s.o.) wurde sehr wesentlich für die endgültige Entscheidung herangezogen. Es sollte weder ein einseitiges Schwergewicht auf das Boulevard-, politische- oder Repertoiretheater entstehen, noch die Gefahr einer Unterrepräsentierung dieser Theater eingegangen werden. Auch hier

---

2) Für die Punkte 4 und 5 wurden folgende Schriften herangezogen: 1. Raumordnung. Raumordnungsbericht 1974. Schriftenreihe des Bundesministers für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau, Nr. 06.004 ff.
2. Raumordnung. Raumordnungsprogramm für die großräumige Entwicklung des Bundesgebietes (Bundesraumordnungsprogramm). Von der Ministerkonferenz für Raumordnung am 14.2.1975 beschlossen. Schriftenreihe des Bundesministers für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau, Nr. 06.002.

bildete die Repräsentativität aller Faktoren die wesentliche Grundbedingung.

Während die Regisseure 1-29 vorwiegend in Repertoiretheatern mit breitem Spielplan tätig sind, repräsentieren die Regisseure 30-34 hauptsächlich die methodisch und/oder inhaltlich besonders exponierten, experimentellen Personen oder Kollektive. Die Regisseure 30-32 gehören einer Studentenbühne mit betont experimentellem Charakter an. TIK (33) und Rote Rübe (34) sind Theaterkollektive, die den Versuch unternehmen, ein von der Gesellschaft nur minimal determiniertes, politisches Theater zu machen.

Die Regisseure 35-41 arbeiten fast ausschließlich im Boulevardtheater, entweder an einer festen Bühne oder an einem Tourneetheater (40 und 41).

Somit läßt sich beanspruchen, daß alle relevanten Theatergruppen oder -formen in die Befragung miteinbezogen worden sind.

C. I. 3. Die Durchführung der Interviews

Alle geplanten Gespräche wurden fernmündlich avisiert. Alle befragten Regisseure erhielten rechtzeitig vor dem Gespräch den Fragebogen und die Begleitschreiben von Prof. Dr. Klaus Lazarowicz und dem Verfasser.

Die Auskunftsbereitschaft der befragten Regisseure war erfreulich groß, ganz im Gegensatz zu den Erfahrungen der Arbeitsgruppe während des Pretests. Damals wurden die Regisseure allerdings gebeten, die ihnen zugesandten Fragen schriftlich zu beantworten. Drei Viertel der angeschriebenen Personen reagierten damals negativ, entweder explizit oder dadurch, daß sie keinerlei Reaktion zeigten. Sie waren verständlicherweise nicht bereit, in die Anonymität hinein wichtige Aussagen zu machen. Aus diesem Grunde wurden bei der vorliegenden Be-

fragung alle Interviews persönlich durchgeführt, um dem Gesprächspartner die Möglichkeit zu geben, den Fragenden richtig einordnen zu können.

Um die absolute Zuverlässigkeit der Informationen und eine qualitative wie quantitative Gleichgewichtigkeit der Antworten zu gewährleisten, wurden die vorgegebenen Fragen in einem persönlichen Gespräch gestellt und die Interviews ausnahmslos mit einem Tonbandgerät aufgezeichnet.

Die Befragungen dauerten in der Regel ein bis zwei Stunden.

Auf eine kritische Überprüfung der Selbstbeurteilungen mußte leider verzichtet werden, obwohl sich der Verfasser darüber im Klaren ist, daß bei jedem der Befragten eine gewisse Tendenz zur Idealisierung der eigenen Person und Arbeit vorhanden ist. Man kann jedoch davon ausgehen, daß diese methodenimmanenten Verfälschungen in einem Rahmen bleiben, der trotzdem ein weitgehend unverzerrtes Faktenbild garantiert.

Einem möglichen Einwand sollte bereits an dieser Stelle begegnet werden: Die repräsentativen Kriterien der Zielgruppenauswahl könnten - besonders von Praktikern - als der Versuch mißverstanden werden, die erhaltenen Antworten und Informationen für alle deutschen Regisseure verbindlich zu generalisieren. Diesen Anspruch kann und will diese Arbeit nicht erheben! Für seine nur teilweise Erfüllung wäre die bruchlose Homogenität des Befragtenkreises eine unbedingte Voraussetzung. Der Pluralismus der deutschen Regisseure ist aber wohl eines ihrer ausgeprägtesten Wesensmerkmale. Eine Reproduzierbarkeit der hier erzielten Ergebnisse ist aus diesem Grunde in einem nur sehr begrenzten Maße zu vermuten.

Immerhin lassen sich aber doch Zusammenhänge und Tendenzen konstatieren, prüfen und dem Forschungsanspruch der Theaterwissenschaft entsprechend analysieren. Der Geltungsbereich der gewonnenen Aussagen kann abgesteckt und eventuell generalisierend in eine Theorie der Regie übergeführt werden.

C. II. Auswertung der Gesprächsergebnisse

C. II. 1. Fragenkomplex A

C. II. 1.a. Antworten zu Frage A.1[3]: ("Wie lange arbeiten Sie schon fürs Theater?"):

Auf eine direkte Frage nach dem Lebensalter der interviewten Regisseure, die als Taktlosigkeit hätte mißverstanden werden können, wurde verzichtet. Aus diesem Grunde wurde nur die für die Untersuchung relevante Frage nach der Berufserfahrung gestellt.

Am Theater arbeiten die befragten Regisseure im Durchschnitt seit 19 Jahren, wobei zu berücksichtigen ist, daß sowohl Berufsanfänger wie auch ältere Regisseure in die Untersuchung miteinbezogen waren. Die Erfahrung im Regieberuf liegt im Durchschnitt bei etwa 15 Jahren.

Geht man von einem durchschnittlichen Berufseintrittsalter von 23 Jahren aus, das einige Regisseure für ihre Person angaben, so liegt das Durchschnittsalter der Befragten bei etwa 40 Jahren.

C. II. 1.b. Antworten auf Frage A.2: ("Welcher Weg hat Sie zu Ihrer heutigen Position geführt (z.B. über Regieassistenz, Laienspielgruppe, Studententheater oder etwas ganz anderes?"):

Bei der Frage nach den entscheidenden Ausbildungs- und Lernschritten erwiesen sich 28 Befragte (= 68%)[4] als ehemalige

---

3) Ab hier wird die Numerierung des Fragebogens zugrunde (s. Anhang) gelegt.

4) Hier wie auch in den folgenden Antwortanalysen wird auf eine genrespezifische, qualitative Auffächerung (Stadt-, Landes-, Boulevard-, politisches Theater) jeweils dann

Forts. s. S. 131

Schauspieler, die auch über diesen Beruf an die Regie gelangt sind. Einige von ihnen haben eine Schauspielschule absolviert, ohne anschließend in diesem Beruf praktisch zu arbeiten. Die meisten allerdings können die Erfahrung eines festen Theaterengagements nachweisen. Die Hälfte der schauspielerisch Ausgebildeten gab als komplementären, sehr wesentlichen Ausbildungsschritt eine längere Assistentenzeit an.

6 Interviewte (15%) sind ausschließlich über Regieassistenzen, ohne schauspielerische Ausbildung, zum Regieberuf gekommen.

4 der befragten Regisseure (10%) haben früher ausschließlich als Dramaturgen gearbeitet, ohne gleichzeitig schauspielerisch tätig zu sein.

Für 3 Befragte (7,5%) war oder ist das Studententheater von besonderer Wichtigkeit.

Für einen kleinen Teil der Befragten (7,5%)[5] waren andere Faktoren entscheidend, wie die politisch motivierte Arbeit am Theater oder Laientheatererfahrung.

Diese Antworten zeigen, daß noch immer der Schauspieler eindeutige Präferenz genießt, wenn es darum geht, junge Talente in die Regieverantwortung hineinwachsen zu lassen. Wer fachfremd ist, nicht vom "Bau" kommt, wer also das darstellerische Handwerk nicht gelernt und auch ausgeübt hat, muß sich heutzutage noch immer gegen einen spürbaren Widerstand bei vielen Schauspielern durchsetzen. In diesem Punkt schließt das

---

Fortsetzung der Fußnote 4) von S. 130:
verzichtet, wenn die unter die nummerische bzw. prozentuale Quantifizierung fallenden Regisseure in etwa die Grundgesamtheit aller Befragten repräsentieren. Ist jedoch ein signifikanter Schwerpunkt festzustellen, so wird darauf in einer entsprechenden Fußnote hingewiesen.

---

5) Hier wie in folgenden Antwortanalysen können bei der prozentualen Quantifizierung der Befragten einmal über 100% erreicht werden. Dieser Fall tritt dann ein, wenn auf eine gestellte Frage mehrere Antworten möglich sind und auch gegeben werden.

zeitgenössische Theater an eine Tradition an, die bis in die frühen Anfänge des von der Regie mitgeprägten Theaters zurückzuverfolgen ist. Das Mißtrauen auch und besonders der Theaterleiter gegen den an der Regieführung Interessierten, der niemals selbst auf der Bühne gestanden hat, schränkt heute noch immer die spontane Bereitschaft ein, Talente bereits frühzeitig mit einer verantwortlichen Aufgabe zu fördern. Wer über die schöpferische Reproduktion auf der Bühne hinaus in der Arbeit als Regisseur seine Vorstellungen verwirklichen will, wird in der Regel mit weniger Schwierigkeiten zu kämpfen haben.

C. II. 1.c. Antworten auf die Fragen A.3/4/6: ("3. Bei wem haben Sie 'gelernt', oder besser: wer hat Ihnen entscheidende Impulse gegeben? 4. Wenn Sie Ihre künstlerische Entwicklung von den Anfängen bis heute überblicken - könnten Sie prägende Vorbilder nennen? 6. Gibt es theoretische Schriften, die Sie in irgendeiner Form beeinflußt haben?"):

Diese drei Fragen hängen so eng miteinander zusammen, daß sie sinnvollerweise auch nur gemeinsam ausgewertet werden können.

Die Frage nach dem Einfluß theoretischer Schriften erwies sich als tautologisch zu Frage 4. In fast allen Fällen waren die Verfasser eines Buches identisch mit den zuvor genannten, prägenden, idolisierten Vorbildern. Inhaltliche Faszinationen wurden sehr stark personalisiert und mit dem Verfasser identifiziert.

Personen, die nur in einem Fall genannt wurden, sind hier nicht berücksichtigt, da ihre Ausstrahlungskraft allzu sehr an die Biographie des Einzelnen gebunden bleibt.

15 Regisseure (36,5%) waren nicht in der Lage oder bereit, eine Schrift zu nennen, deren Inhalt zu irgendeiner Zeit Bedeutung für sie hatte. Dasselbe gilt für 7 Regisseure (17%) gegenüber der Frage nach den prägenden Vorbildern.

Hier die Namen der Genannten in der Reihenfolge ihrer Häufigkeit (bei Zahlengleichheit in alphabetischer Reihenfolge):

Von 13 Interviewten (32%) wurde Bertolt Brecht und das Berliner Ensemble als Vorbild[6] genannt, gefolgt von Fritz Kortner (9mal, in 2 Fällen sogar als Lehrer). Peter Brook und K.S. Stanislawskij folgen mit jeweils 8 Nennungen, Jürgen Fehling 7mal (2mal als Lehrer), der ideologische Background freier Theatergruppen, an der Spitze das Living Theatre, Peter Stein und die Schaubühne als Vorbilder 6mal, Erwin Piscator ebenfalls 6mal (in drei Fällen als Lehrer) wie auch Hans Schweikart, der in allen Fällen als Lehrer genannt wurde, Gustav Gründgens und Rudolf Noelte als Vorbilder 5mal, Ingmar Bergman, Grotowski und der Besuch guter Filme (Zeffirelli, Hitchcock) 5mal, ebenso häufig Otto Falckenberg (in 2 Fällen als Lehrer) und Peter Zadek (in allen Fällen als Lehrer), Artaud und Barrault besitzen in 3 Fällen Vorbildcharakter, Hans Bauer und Heinz Hilpert wurden ebenfalls 3mal als Lehrer benannt. Die Doppelnennungen in alphabetischer Reihenfolge: Harry Buckwitz, Walter Felsenstein, Leopold Lindtberg, Saladin Schmitt, George Tabori und der Zirkus.

Bertolt Brechts Maximen haben demnach auch heute noch wenig von ihrer Wirkung auf die Theaterpraxis eingebüßt.

Überraschend häufig wird auch noch K.S. Stanislawskij genannt, dessen Werk und Theorie bis heute ebenfalls eine große Ausstrahlungskraft zu besitzen scheinen.

---

6) Die "Vorbilder" beziehen sich auf Frage 4, die "Lehrer" auf Frage 3.

In diesen Antworten kommt sehr deutlich die Funktion einiger weniger "Trendsetzer" in der Regie zum Ausdruck (wie Peter Stein und Rudolf Noelte), deren überdurchschnittliche Begabung, die sich unter fast idealen äußeren Bedingungen entfalten kann, als vorbildlich und nachahmenswert bezeichnet wird. Ihre Arbeit beeinflußt die deutsche Theaterbasis ganz entscheidend.

C. II. 1.d. Antworten auf die Frage A.5: ("Können Sie ansatzweise erwähnenswerte positive oder negative Erfahrungen formulieren, die in der Zeit Ihrer Ausbildung Konsequenzen für Sie hatten?"):

In dieser Frage wurde nach herausragenden, bedeutungsvollen Erfahrungen in der Ausbildungspraxis der Theater oder den vorbereitenden Schulen und Insitutionen gesucht. Inwieweit stehen traditionelle Hindernisse einer schnellen Regiekarriere im Weg? Gibt es erkennbare, empfehlenswerte Rezepturen für das Engagement des Anfängers in den entscheidenden ersten, theaterpraktischen Jahren?

Die Einschätzungen hierüber gehen sehr auseinander; eine Übereinstimmung in entscheidenden Punkten ist nur schwer auszumachen. In den meisten Fällen handelt es sich um die Reflexion sehr persönlichkeitsbezogener und subjektiver biographischer Daten und Eindrücke, die kaum auf die Erlebnissphäre eines anderen zu übertragen sind.

14 Befragte (34%) wußten über keine negativen Erfahrungen zu berichten. Dies scheint unwahrscheinlich und überraschend, da ein ausschließlich von Harmonie geprägter Erfahrungshintergrund wohl Seltenheitswert haben dürfte.

3 Interviewte (7,5%) benutzten diese Frage zu einer barschen Abrechnung mit der heute bestehenden Ausbildungspraxis an bundesrepublikanischen Theaterschulen. Sie wiesen ihre Erfah-

rungen auf diesem Gebiet als ausschließlich negativ aus.

7 Regisseure (17%) verweigerten die Bereitschaft, ihre negativen oder positiven Erfahrungen zu personalisieren oder auch nur faktisch zu präzisieren. Sie entwarfen lediglich ein unverbindlich-ambivalentes Bild von den formativen Erlebnissen in der Zeit ihrer Ausbildung.

Die positiven Erfahrungen sind in den meisten Fällen sehr eng mit den Namen von Theaterpersönlichkeiten verbunden, deren herausragende Tätigkeit aufmerksam rezipiert wurde und in der eigenen Arbeit mit individuellen Modifikationen weiter kultuviert wird. Die Erfahrungen wurden entweder als Regieassistent des betreffenden Regisseurs oder als Schauspieler in seinen Inszenierungen gemacht. Fast alle Regisseure personalisieren ihre positiven Erfahrungen explizit.

3 Befragte (7,5%) sehen in der bewußten Opposition gegen ein Theater, das durch unqualifizierte Arbeitsmethoden nur unbefriedigende künstlerische Resultate hervorzubringen vermag, ihren entscheidenden Impuls:

> "Movens für meine Arbeit schon in ganz frühen Jahren war die Opposition zu dem, was ich an und im Theater gesehen habe, und: es besser machen zu wollen." (Serge Roon)

Bei den politisch engagierten Theaterkollektiven bedeuten die positivsten Erfahrungen eine geglückte und wirksame Kommunikation und Interaktion mit den angestrebten Zielgruppen (Lehrlinge, Arbeiter, Gastarbeiter und ihre Kinder).

Bei der Artikulation negativer Erfahrungen signifikante oder offensichtliche Tendenzen und Erkenntnisse herauszudestillieren, fällt schwer. Die Erfahrungsebenen und -horizonte erweisen sich als zu pluralistisch. Grundtenor der Kritik für die entscheidenden Jahre der Ausbildung ist jedoch die Oberflächlichkeit der Regisseure, mit denen der lernfreudige und wissbegierige Assistent oder Schauspieler zu arbeiten hatte, ohne

adäquat - wie er es gewünscht hätte - in die Verantwortung genommen zu werden. Arroganz und Ignoranz der Verantwortlichen werden so zu einer schweren Hürde für das Engagement des Anfängers. Dies kennzeichnet eine Situation, die von einigen Regisseuren anhand der Provinztheater präzisiert wird:

> "Erste Begegnungen mit Regisseuren damals in der Provinz waren sehr unbefriedigend; es gab keine Auseinandersetzungen." (Ernst Seiltgen)
>
> "Als Anfänger am Bochumer Theater konnte man keinen Menschen fragen, ohne eine barsche Antwort zu bekommen. Dieses Theater war bunt und kalt. Damals erwog ich, vom Theater abzugehen, weil das nicht Theater für mich war." (Klaus Sonnenschein)

Die restriktiven Arbeitsbedingungen und künstlerischen Beschränkungen, die bereits prädisponiert sind, beziehen viele Regisseure in ihre heutige Arbeit ein. Sie leiden unter der Provinz, in der sie, kaum beachtet von Presse und Publikum, ihre weder finanziell noch publizistisch angemessen honorierte Arbeit tun.

Der Regisseur einer anerkannten Boulevardbühne umreißt seine einschneidendste negative Erfahrung als die "Erkenntnis, daß das, was wir machen, keine Kunst, sondern Handwerk ist."[7] Die Offenheit dieser Antwort besticht ebenso wie ihr zu vermutender Wahrheitsgehalt für sehr viele andere Theaterleute auch.

Formalismus und Dilettantismus der Schulen, besonders aber der Privatlehrer gibt einer weiteren Gruppe von Regisseuren Anlaß zur Klage.

Die politisch engagierten Kollektive setzen ihren negativen Hauptakzent auf die politischen Repressionen (z.B. finanzieller Boykott durch die kulturellen Trägerinstitutionen) gegen

---

7) 2 Landesbühnenregisseure und 3 Boulevardtheaterregisseure äußerten die Bitte, Zitate ihrer Äußerungen nicht namentlich kenntlich zu machen; diesem Wunsch soll hiermit entsprochen werden.

ihre Arbeit ebenso wie auf die Übermacht des etablierten, bürgerlichen Theaters, dessen traditionelle Präsentationsformen experimentelle Techniken wie Inhalte und die Suche nach neuen ästhetischen Produktionsweisen unterdrücken. Die gruppenimmanenten Probleme und ihre Bewältigung bewerten die Kollektive - wie auch einige Regisseure des sog. etablierten Theaters - als wichtige Erfahrung, deren Auswirkungen und Konsequenzen positiv wie negativ wirken können.

6 Befragte (14,5%) lehnten eine Darstellung punktueller Erlebnisse als irrelevant für ihre heutige Arbeit ab. Sie sehen ihre künstlerische Selbstfindung als einen immer noch anhaltenden, dynamischen und dialektischen Prozeß diverser, ineinanderwirkender Phasen, die ihr heutiges Theaterverständnis entscheidend geprägt haben. Die folgende Äußerung soll stellvertretend für andere zitiert werden:

> "Es sind weniger die Erfahrungen als die Wendepunkte. Ich kam breit zum Theater, wollte eine Spezialisierung lange aufschieben. Dann kam die 68-er-Revolte, die viel ausgelöst hat, mit Verspätungen auch beim Theater. Alte Leitbilder, die unpolitisch waren, zerfielen. Man machte sich Gedanken, was man mit dem bürgerlichen Theater bewirken kann. Ich suchte daraufhin mit anderen gemeinsam neue Umgangs-, Organisations- und Arbeitsformen und Wege, gemeinsam miteinander zu phantasieren." (Horst Siede) 8)

Zusammenfassende Wertung:

Positive wie negative Erfahrungen des Einzelnen bleiben weitgehend an seine Biographie gebunden. Die positiven Erfahrungen werden fast ausschließlich, die negativen teilweise personalisiert.

---

8) In Wiesbadens Staatstheater wird seit geraumer Zeit ein engagiertes Mitbestimmungsmodell praktiziert, das von Siede entscheidend mitentwickelt worden ist.

Ein Drittel der Regisseure scheut die Mitteilung negativer Erfahrungen. Die anderen Interviewten sehen in der Oberflächlichkeit und Desinteressiertheit der Verantwortlichen - besonders in der Provinz - einen sich ständig erneuernden Anlaß zu Kritik, für sich selbst sogar Grund zur Resignation.

Größere Übereinstimmungen in den Beurteilungsweisen konnten ansonsten nicht festgestellt werden.

C. II. 1.e. Antworten auf Frage A.7.: ("Vorausgesetzt, künstlerisch Tätige wie Sie haben eine private, 'absolute' Vorstellung von Theater und Ihrer Funktion in ihm, welche Kompromisse haben Sie dem Theaterbetrieb oder wem auch immer schon machen müssen?"):

Zum subjektiven wie objektiven Funktionsbereich der Regie im künstlerischen Betrieb eines Theaters gehört die Klärung aller sie bestimmenden Faktoren - auch in außerkünstlerischen Belangen.

Existieren betriebsimmanente, irreversible Zwänge innerhalb eines verwalteten Theaterbetriebes, die eine Erfüllung legitimer, möglicherweise sogar idealistischer Forderungen der Regisseure an ihre Kunst, an die theatrale Ästhetik und die Rezeptionsweisen des Publikums per se verhindern?

Ist es den Regisseuren als den künstlerisch Verantwortlichen einer Aufführung möglich, sich in einem verwalteten Apparat, wie es das Theater schon wegen seiner Größe und Personalintensität darstellt, noch ein für die Arbeit notwendiges Maß an Spontaneität zu bewahren? Sind Resignationen vielleicht schon so weit verinnerlicht, daß eine "absolute" Vorstellung, eine idealistische 'Über-Forderung' a priori gar nicht mehr erhoben wird?

Dieser Aspekt der Regiearbeit im Lichte verschiedener Auffassungen und Erfahrungen wird in der Frage behandelt und diskutiert.

Ein sehr großer Teil der Regisseure (16/39%) sieht in seinem Beruf keine evidente Unterprivilegierung. Kompromisse seien Teil jeder Arbeitssituation und daher als ein notwendiges Übel zu betrachten:

> "Meine private Vorstellung gehört nicht ins Theater. Das zu wissen ist eigentlich schon ein Kompromiß. Ich lege alle Privatvorstellungen ab, bevor ich ein Theater betrete, weil ich die zwangsläufigen Kompromisse, die es hat, völlig akzeptiere und mit ihnen arbeite. Ich akzeptiere die Spielregeln." (Friedrich Fink)

Die Hälfte der Befragten jedoch leidet stark unter dem Zwang zum Kompromiß.

Folgende Gründe werden für den erzwungenen Substanzverlust vor allem verantwortlich gemacht:

9 Interviewte (22%) stellen die finanziellen Beschränkungen ihrer Theater in den Vordergrund. Auffallend dabei ist, daß die Regisseure der großen, hochsubventionierten Staats- und Stadttheater[9] auf diesen Aspekt überhaupt nicht zu sprechen kommen; fast die Hälfte der Befragten, die diesen Punkt für besonders erwähnenswert halten, arbeitet - zum Teil leitend - an Privattheatern. Auffallend ist weiterhin, daß die 3 befragten Studententheaterregisseure trotz ihrer auch und besonders in finanzieller Hinsicht auf Improvisation angewiesenen Arbeitssituation nicht über mangelnde finanzielle Mittel klagen. Vielmehr stellen sie unabhängig voneinander, doch übereinstimmend fest, daß Kompromisse notwendig sind, zum Theater gehören und fruchtbar gemacht werden können. Die beiden Theaterkollektive führen allerdings Klage darüber, daß die Gewährung finanzieller Mittel fast ausschließlich in repressiver Form von der Verpflichtung zu politischem Wohlverhalten abhängig gemacht werde.[10]

---

9) Besonders zu erwähnen sind hier das Staatstheater Wiesbaden, das Residenztheater München, das Düsseldorfer Schauspielhaus und das Wuppertaler Stadttheater.

10) Eine detaillierte Erörterung der finanziellen Problematik wird in der Analyse der Antworten zum Fragenkomplex B. II. 1-4 vorgenommen.

10 Befragten (24,5%) fällt die unbefriedigende, erwartungskonforme Bedienung prädisponierter Publikumshaltungen am schwersten. Sie fühlen sich oftmals genötigt, die Inszenierung von Stücken zu übernehmen, deren Aufnahme in den Spielplan des Theaters sie ohne den Druck der Rezipienten - und damit auch Theaterleitung - niemals zugestimmt hätten. Dahinter verbirgt sich die alte Frage: Sollte das Theater eine - sehr oft an trivialen Leitkategorien orientierte - vorgefertigte Publikumserwartung an den Spielplan oder die Inszenierungsweise befriedigen oder mit einem selbständigen, ambitionierten Programm selbst diese Erwartungshaltung verändern und qualifizieren? Das Faktum, daß ein Viertel der Befragten hierin eine Behinderung und Einschränkung der Arbeit sieht, scheint zu belegen, daß die öffentliche Meinung die künstlerische Unabhängigkeit der Verantwortlichen in vielen Fällen zu korrumpieren, wenigstens aber zu beeinflussen in der Lage ist. Weiterhin kann man davon ausgehen, daß dieser Vorgang nur von denjenigen Regisseuren als schmerzlich empfunden wird, die über ihre Situation und Stellung innerhalb des Theaters zu reflektieren willens und in der Lage sind. Ein sehr viel größerer Teil der Regisseure und Theaterleiter dürfte den künstlerisch einfacheren Weg quasi automatisch gehen, ohne dies als schwerwiegende Belastung zu empfinden. Bernd Leifeld äußert sich hierzu folgendermaßen:

> "Der Abonnementsbetrieb eines Stadttheaters macht das Theater durch die damit verbundenen Einschränkungen im Spielplan zu einer Bedienungsanstalt, besonders aufgrund der an billigstem und trivialstem Theater gemessenen Erwartungshaltungen der Zuschauer."

8 Regisseure (19,5%) sehen in der für moderne Darstellungsformen notwendigen Technik und Administration ein "großes Trägheitsmoment."[11] Diese Reklamation verläuft durch alle Theatersparten gleichermaßen. Die ständigen Wiederholungen unterworfene Auseinandersetzung mit einer Technik, die einen unverhältnismäßig großen Umfang erfordert im Vergleich zu den

---

11) Horst Siede.

Effekten, die sie einer Inszenierung zu bieten vermag, wird ausdrücklich als Hinderungsmoment für spontane künstlerische Entscheidungen beklagt. Desgleichen bezeichnet man den kostenintensiven Verwaltungsaufwand als überproportional, verglichen mit den Mitteln, die für den künstlerischen Bereich aufgebracht werden. Hier wünscht man sich ein vernünftigeres Verhältnis beider Bereiche zueinander.

Drei weitere Ursachen für empfindliche Einschränkungen werden von 6 Interviewten (14,5%) gleichermaßen geäußert. Die Tarifbestimmungen der Gewerkschaften, die zu kurz bemessenen Probenzeiten und die menschlich-künstlerischen Probleme (Autoritätskrisen, Intrigen).

Der Eingriff der Gewerkschaften in den künstlerischen Rhythmus eines Theaters wird als verheerend empfunden.[12)]

> "Der Tod des Theaters liegt in den Tarifbestimmungen, die verhindern, daß man zeitlich flexibel und kreativ arbeiten kann." (Andreas Gerstenberg)
>
> "Es ist schlecht, wenn eine Probe, auf der vielleicht gerade etwas lang Erwartetes in Gang gekommen ist, um Punkt 16.00 Uhr abgebrochen wird." (Frank Baumbauer)

Hinter diesen Äußerungen verbirgt sich ein nur schwer lösbares Dilemma: Trotz der subjektiven Berechtigung der kritisierenden Regisseure wird die objektive Berechtigung verbindlicher Tarifnormen nicht in Zweifel gezogen.

Die zu kurzen Probenzeiten werden ausschließlich von 6 Regisseuren mittelgroßer Repertoiretheater beklagt.[13)]

Menschlich-künstlerisch interdependente Probleme stehen für ebenfalls 6 Regisseure im Vordergrund:

---

12) Die Regisseure des Studententheaters und die Theaterkollektive schlossen sich dieser Auffassung nicht an.
13) Die Auswirkungen der Probenzeiten auf die künstlerische Qualität einer Inszenierung wird in den Fragen B. I. 1-4 differenziert behandelt.

> "An diese Grenzen stieß ich erst vor vier bis fünf Jahren, habe mich aber arrangiert, nicht zuviel in Frage gestellt, sondern das Gegebene als gegeben hingenommen." (Wolfgang Schön)

Gemeint sind hier in erster Linie die Zugeständnisse in der Auseinandersetzung mit den Kollegen als dem schmerzlichen, jedoch allein ein berufliches Überleben garantierenden Ausweg. Autoritätsverlust durch Intrigen, aggressives Prestigedenken, sehr oft an den künstlerisch nicht so exponierten, kleineren Repertoiretheatern ausgeprägt, zeitigen tiefgreifende Resignationen im Verlaufe einer Theater- oder Regiekarriere. Immerhin waren 6 Regisseure bereit, sich hierüber zu äußern. Die Zahl derjenigen, die aktiv oder passiv an diesen Problemen teilhaben, dürfte weit höher liegen als der Prozentsatz vermuten läßt.

Künstlerische Restriktionen durch oktroyierte Besetzungen werden von 5 Regisseuren angeprangert (12%). Damit wird ein Problem angesprochen, dessen Ursachen zu einem sehr großen Teil nicht im autoritativen Bereich, sondern in der finanziellen Situation eines Theaters zu suchen sind. Darauf scheint auch hinzuweisen, daß diese fünf Befragten ausnahmslos kleinen, finanzschwachen Theatern angehören.

Den künstlerischen Kompromiß als ein primär von der eigenen Persönlichkeit verantworteter und auch nur hier ursächlich zu suchender Vorgang, der in den seltensten Fällen von einer anderen Seite aufgezwungen wird, skizziert ein offenes Bekenntnis, das ebenfalls 5 Regisseure ablegten. Als Ursache und Motiv hierfür wird opportunistisches, karrieristisches, persönlich wie künstlerisch korrumpiertes Verhalten genannt. Die persönlichkeitsimmanente Dimension dieser Problematik beschreibt Serge Roon folgendermaßen:

> "Hier in Pforzheim ist man zu 80% Kompromissen gezwungen, gegenüber 20% eigener, selbständiger Entscheidungen. Ich versuche sehr stark, die Ränder scharf zu halten, das meiste aus den Kompromissen herauszuholen, ohne

exakt zu wissen, wie weit es mir tatsächlich gelingt. Das ist sehr schwierig. Die dicksten Kompromisse der Leute sind die karrieristischen, das Schielen auf die überregionale Presse, das Operieren mit billigen, spektakulären Trends und Tricks, was nicht schwer ist. Ich mache das nicht mit, weil ich meine Ehre und Würde dabei verlieren würde; aber das kostet mich auch am meisten Kraft und ist in meiner Arbeit das Schwierigste. Wahrscheinlich gehe ich früher oder später darüber, es nicht zu tun, kaputt, oder ich mache diesen Kompromiß doch noch und dann ist die Chance recht groß, sich doch noch in den offiziellen Kulturbetrieb einzubringen." (Serge Roon)

Als problematisch empfinden nur diejenigen Regisseure das Karrieredenken, deren Sensibilität noch als empfindlicher Seismograph für Veränderungen der eigenen Ansichten und inneren Überzeugungen funktioniert.[14)]

4 Regisseure des sog. etablierten Theaters (10%) sehen den Zwang zu künstlerischen Kompromissen in erster Linie in der begrenzten Flexibilität und den - auch inhaltlich- eingeschränkten Möglichkeiten des etablierten Theaters vorgezeichnet.

3 Befragte (7,5%) betrachten die Gruppe - direktes Vorbild ist die Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin - als die gangbarste Alternative zum konventionellen, Kompromisse fordernden Theaterbetrieb. Dieser programmatisch wie formal aufeinander "eingeschworenen" Gemeinschaft wird ein weit höherer Reflexionsgrad und eine geringere Disposition zur Vergewaltigung des Einzelnen attestiert als dem überverwalteten, anonymen Theaterapparat.

Ferner wurden in diesem Zusammenhang erwähnt: Der Unverstand der politischen Entscheidungsgremien in den kommunalen Kulturämtern, die unzureichende Ausbildung der Schauspieler. In einem Fall wurde sogar die Erstaunen erweckende Auffassung vertreten, daß der Kompromiß sinnvoll und gut ist, ja alle

---

14) Die Regisseure von Boulevard- und Studententheatern sowie die beiden Theaterkollektive gingen auf diesen Punkt nicht ein.

künstlerischen Belange gleich nach den Kompromissen eingerichtet werden sollten.

Die Frage löste mitunter Unsicherheiten und Widerstände aus, wie die Antwort eines renommierten Boulevardtheaterregisseurs beweist:

> "Ich lehne es ab, das Publikum zu beschimpfen, denn es kommt ja an die Kasse. Wir wollen unterhalten im allerbesten Sinne und ich respektiere die Meinung des Publikums, denn es kommt zu uns, um sich zu unterhalten und es will auch wieder heiter entlassen werden."

Zusammenfassende Wertung:

Die Meinungen in dieser Frage gehen weit auseinander, was auch daraus verständlich wird, daß nach subjektiven Reaktionen auf von außen disponierte Zwänge gefragt wurde. Die Finanzen und die widerwillig vollzogene Befriedigung von Publikumserwartungen in Spielplan, Besetzung und Inszenierung nehmen hierbei den breitesten Raum ein. Es folgen die Einflüsse von Technik und Administration, die in ihrem quantitativen wie qualitativen Anspruch als zu übermächtig empfunden werden.

Die gewerkschaftlichen Tarifbestimmungen und die daraus resultierenden arbeitsrechtlichen Konsequenzen für das nicht-künstlerische Personal eines Theaters, die menschlich-künstlerischen Frustationen und die allzu kurz bemessene Probenzeit kritisieren etwa 15% der Interviewten. Der Kompromiß mit sich selbst wird als besonders schmerzlich empfunden.

Hierin erschöpfen sich im wesentlichen diejenigen Probleme, die von den befragten Regisseuren als kompromißträchtig angesehen werden. Eine Alternative aufzuzeigen, sieht sich allerdings kaum ein Regisseur imstande; das Arrangement mit theaterimmanenten Zwängen scheint zu den Kompromissen zu gehören,

die ein in diesen Prozeß integrierter Regisseur sich zu machen gezwungen sieht.

Kleine, mittlere und Privattheater erweisen sich als Kompromissen besonders unterworfen. Das materielle wie personelle Niveau größerer Theater schließt die Konfrontation mit bestimmten Problemen von vornherein aus.

Das Gefühl, arbeits- und persönlichkeitsgefährdenden Kräften machtlos ausgeliefert zu sein, wurde allerdings in keinem Falle angetroffen. Die meisten Regisseure äußern zwar massive Kritik an gewissen Unabänderlichkeiten des Theaters, doch werden diese nur selten zur Existenzfrage gemacht. Das Kompensationspotential der Regisseure scheint auszureichen, um einer lähmenden Resignation wirksam zu begegnen.

Es wäre aber doch zu begrüßen, wenn sich die Verwaltungsdirektoren und Intendanten Gedanken darüber machten, auf welche Weise regiekünstlerische Restriktionen im Sinne einer die Entspannung und Kreativität fördernden Atmosphäre wenigstens zum Teil abgebaut und eingeschränkt werden können.

C. II. 1.f. Antworten auf Frage A.9.: ("Halten Sie - die Frage klingt wahrscheinlich trivial oder wenigstens naiv, weil sie so alt ist wie das Theater selbst - das Theater für eine so starke Kraft, daß sie in denen, die ihm ihre Aufmerksamkeit schenken, irgendeine Veränderung hervorrufen kann oder ist der reine Unterhaltungswert seine einzige Legitimation? Kurz: wozu kann Theater gut sein?"):

Mit dieser Frage - das Suggerieren prädisponierender Antwortmuster wurde auf ein Minimum reduziert - sollte ein axiomatisches Antwortspektrum entscheidender Grundmotivationen der

Regisseure für ihre Theaterarbeit ebenso untersucht werden wie ihre damit verbundenen, mehr oder weniger forciert vertretenen Zielvorstellungen. Das Interesse an diesen Informationen ist quasi theater-genealogischer Natur.

Existiert der Glaube an eine entelechische Bestimmung des Theaters, verbunden mit einem hohen didaktischen Ziel, oder sieht man in ihm ausschließlich ein Medium für die Vermittlung anspruchsvoller Unterhaltungsdramatik?

Fast drei Viertel der interviewten Regisseure (30/73%) reduzieren die Hauptaufgabe des Theaters - wenn nicht ausschließlich, so doch entscheidend - auf die Unterhaltung. Ihre eigene Funktion sehen sie im wesentlichen darin, dieser unterhaltenden Aufgabe zum größtmöglichen Erfolg zu verhelfen.

Die Vertreter des Boulevardtheaters führen die Erfüllung dieser Aufgabe verständlicherweise ausnahmslos als ihr hervorragendes Ziel an; doch auch die inhaltlich dem Boulevard diametral entgegengesetzten, primär politisch oder experimentell orientierten Theaterleute bekräftigen diese Wirkung von Theater als ein keineswegs - wie man hätte annehmen können - suspektes oder obszönes Ziel. Es versteht sich allerdings von selbst, daß beide Befragtengruppen vom Begriff "Unterhaltung" ein unterschiedliches Verständnis besitzen.[15] Im Boulevardtheater wird die Tendenz deutlich, den auf die reine Unterhaltung - was nicht als despektierliche Wertung mißverstanden werden soll - begrenzten Anspruch zu idealisieren, wie die folgende Antwort eines Boulevardregisseurs zeigt:

> "Das Theater verarbeitet Veränderungen, die sich anbahnen, und das Boulevard tut das am konsequentesten von allen Theatern, denn hier werden heutige Stücke gespielt und zeitgenössische Themen behandelt, die vieles widerspiegeln. Das Heitere ist genauso wichtig wie das Ernste."

---

15) Die Integration dieses Aspektes in die Fragestellung erwies sich als nicht möglich.

Beim subventionierten Repertoiretheater versteht es sich von selbst, daß ein Bekenntnis zur Unterhaltung schon wegen der vielfach angespannten pekuniären Situation an ein finanzielles Junktim gebunden ist. Der Unterhaltungsanspruch wird hier zur Existenzfrage, nicht nur der Institution an sich, sondern ganz entscheidend auch der ihr vorstehenden Künstlerpersönlichkeiten.

28 Befragte (68%) wollen die Maximen ihrer Arbeit nicht auf die reine Unterhaltung beschränkt wissen. Sie erweitern ihre Zielvorstellungen in zweiter Linie auf die Vermittlung von Denkanstößen und eine Beeinflussung der Zuschauer durch anspruchsvolle Themen. Dabei fällt auf, daß nur die Regisseure des Boulevardtheaters sich diesem erweiterten Anspruch nicht anzuschließen bereit waren. Alle Vorstellungen in diesem Punkt waren geprägt von einer außerordentlichen Zurückhaltung in der Beurteilung dessen, was Theater bei seinen Rezipienten auszulösen vermag. Mehr als eine nur kurzfristige Wirkung ohne nachhaltigen Effekt weigert sich der größte Teil der Befragten als realistische Einschätzung anzuerkennen. Die folgende Äußerung darf als typisch gelten:

> "Ändern kann Theater sicher nie etwas; Theater kann höchstens motivieren, Denkanstösse geben. Die Unterhaltung ist dabei sehr wichtig." (Alf Andrê)

Sehr prononciert und konsequent vertraten 8 Befragte (19,5%)[16] die Ansicht, daß Veränderungen in einem bescheidenen Maße möglich und wünschenswert seien. Allerdings schränkten sie ihre Aussagen insoweit wieder ein, als sie die Veränderung als ausschließlich an das Individuum gebunden betrachten. Ein breiter, gesellschaftlicher Prozeß, der vom Theater ausgehe, sei in keinem Fall zu erwarten. Das Theater wird in den meisten Fällen also nicht als aktivierendes, sondern ausschließlich reagierendes Forum für eine dramatische, spielhafte Erörterung

---

16) Darunter befinden sich auch die interviewten Studententheaterregisseure.

geistiger, gesellschaftlicher und politischer Entwicklungen betrachtet. Diese über die sinnliche Kunst der Bühne transportierte Interpretation und Reflexion schafft somit allerdings die Möglichkeit, mittelbar wieder Meinungen und Geisteshaltungen zu beeinflussen, wie in der folgenden Aussage deutlich gemacht wird:

> "Theater beeinflußt und beeindruckt Menschen ganz gewiß. Das beweisen Diktaturen, die ja von der Behandlung von Menschen eine Menge verstehen, und in denen das Theater eine sehr wesentliche Funktion hat. Theater ist aber in erster Linie Ausdruck einer Zeitstimmung. Das Theater reagiert auf seine Weise auf politische und soziale Vorgänge und kann diese wiederum bis zu einem gewissen Grad beeinflussen. Aus diesem Grunde sind Theaterstücke auch historisch so interessant." (Hans Dieter Schwarze)

Die Möglichkeit einer Veränderung auch im politisch-gesellschaftlichen Sinne wird nur von einem Befragten nicht ausgeschlossen;[17] eine Einschätzung also, die als eindeutig untypisch bezeichnet werden muß.

Interessante Erkenntnisse zu diesem Aspekt vermittelt eine Negativprobe, d.h. die Analyse derjenigen Statements, in denen explizit zum Ausdruck gebracht wird, daß die Kalkulation von Veränderungen im politisch-gesellschaftlichen Bereich einer unrealistischen, ja unsinnigen Einschätzung der faktischen Möglichkeiten des Theaters entspringe. Diese Auffassung vertreten immerhin 17 Regisseure (41,5%). Besonders interessant erscheint hierbei, daß sich die beiden Theaterkollektive dieser Auffassung ebenso überzeugt anzuschließen bereit waren wie die befragten Repräsentanten des Boulevardtheaters. Die "Rote Rübe" formuliert ihre Bedenken so:

> "Am Anfang glaubten wir noch, sehr vieles verändern zu können; das haben wir aber leider als unrealistisch kennenlernen müssen. Außerdem sind wir Schauspieler, die sehr gerne Theater spielen. Wir wollen ein sinnliches Theater machen, das die Leute unterhält, ihnen Vergnügen bereitet, aber auch Anregungen, Anstöße, zu denken gibt."

---

17) Hierbei handelt es sich um Helmut Engel, der seit seiner Ausbürgerung aus der DDR in Köln an der Studentenbühne arbeitet, ursprünglich in der DDR jedoch ein stark an Brechts Modellstücken orientiertes Theater vertreten hat.

Neben den bereits vorgestellten Leitmotiven der Theaterarbeit heben 6 Interviewte (14,5%).[18] Besonders die ästhetisierende Wirkung des Theaters auf Produzenten wie Rezipienten durch die ihm eigene Sensibilisierung hervor. Es scheint verwunderlich, daß diese Komponente nur von einer Minderheit für erwähnenswert gehalten wurde. Für ein transitorisches Phänomen wie das Theater sollte es von entscheidender Bedeutung sein, alle Wirkungen nach diesen Erkenntnissen auszurichten.

Eine pluralistisch-vielfältige, Ratio wie Emotio gleichermaßen in Anspruch nehmende Wirkung attestiert Horst Siede dem theatralischen Kunstwerk. Auch wenn er mit seiner dezidierten Aussage die Auffassung nur weniger Kollegen widerspiegelt, verdient sein Statement Aufmerksamkeit:

> "Theater ist eine sinnliche Reflexion über Leben, wo Wahrnehmungen über Leben dargestellt, Veränderungen reflektiert und auch wünschenswerte, alternative Modelle phantasiert und vorgespielt werden. Das Theater kann aufklären, die Phantasie entwickeln und über das sinnliche Medium Unterhaltung vermitteln. Aufklärung ohne Sinnlichkeit und umgekehrt ist nicht denkbar. Wirkung und Verständigung ist nur bei wenigen möglich, und für die sollte man ein Theater auch machen."

Zusammenfassende Wertung:

Drei Viertel der befragten Regisseure messen dem Unterhaltungswert des Theaters entscheidende Bedeutung bei. Allerdings sollte bedacht werden, daß die sich in ihrem inhaltlichen Anspruch zum Teil sehr erheblich voneinander unterscheidenden Regisseure durchaus inkommensurable Auffassungen zum Begriff "Unterhaltung" vertreten. Die gesellschaftlichen Auswirkungen werden mit einem deutlichen Diminuendo auf die Sensibilisierung, Beeinflussung und Veränderung des Indivi-

---

18) Dabei nicht vertreten: Privattheater, Boulevardtheater, Studententheater und die beiden Theaterkollektive.

duums in einem bescheidenen Rahmen begrenzt. Fast die Hälfte aller Regisseure verneint eine Veränderung der Gesellschaft ebenso entschieden wie die Initiierung politischer Entwicklungen durch das Theater.

In den meisten Äußerungen ist eine manifeste Tendenz zu beobachten, derzufolge der offizielle Anspruch des Theaters und seiner künstlerischen Repräsentanten im Laufe der letzten Jahrzehnte deutlich bescheidener geworden ist, vergleicht man ihn etwa mit den rasanten und spektakulären Entwicklungen des gesamten europäischen Theaters in den 10er und 20er Jahren dieses Jahrhunderts. Ein sehr wesentlicher Grund hierfür liegt sicherlich in der Übermacht technischer Medien und ihrer problemlos liefer- und konsumierbaren, unterhaltenden Bedürfnisbefriedigung. Das Theater hat sich heutzutage gegen eine Vielzahl neuentwickelter Unterhaltungstechnologien durchzusetzen; es ist in seiner Bedeutung gegenüber früheren Jahren, als es noch ein solitäres Bildungs- und Unterhaltungsmonopol besaß, deutlich eingeschränkt worden. Einige Regisseure erklärten jedoch übereinstimmend zuversichtlich, das Theater sei nicht zum Scheitern verurteilt, wenn es seine idiotypische Eigenständigkeit deutlicher als bisher profiliere, kultiviere und nach außen hin vertrete.

C. II. 1.g. Antworten auf Frage A.10 : ("Was verbinden Sie ganz allgemein mit dem Begriff 'Regie'?"):

Eine offen formulierte Frage nach einem derartig komplexen Definitionsbereich wird Antworten von extremer Disparität provozieren. Hierin bestand allerdings auch das Ziel der Frage innerhalb dieses ersten Fragenkomplexes, der vorwiegend direkte, assoziativ gesteuerte Antworten zu erhalten anstrebte.

Die Antworten liegen in ihrem Gehalt auch erwartungsgemäß weit auseinander. Repräsentative Trends, allgemeine Strömungen oder

signifikante Meinungskoinzidenzen sind nur ansatzweise festzustellen.

In ihrer Tendenz sind zwei Aussagegruppen zu unterscheiden: zum einen diejenigen Regisseure, für die in der Regieführung die eigene Selbstverwirklichung, die Expression der eigenen Wünsche und Ideen im Vordergrund steht (19/46,5%). 5 Interviewte dieser Gruppe umschreiben ihre Regietätigkeit sogar mit dem aus der militärischen Terminologie entlehnten Wort "Menschenführung", womit für sie die Führungsrolle des Regisseurs in der gemeinsamen Arbeit eindeutig festgelegt wird. Zwei unterschiedliche, in ihrem Aussagegehalt jedoch typische Statements exemplifizieren den formalen wie inhaltlichen Dominanzanspruch dieser ersten Gruppe von Regisseuren:

> "Ich stelle viele Fragen ans Leben, und die will ich dann auf der Bühne bringen als Fragen, nicht als Antworten." (Michael Gruner)

> "Die Regie ist der wichtigste Job im Theater, der Kristallisationspunkt, der das Theater heute wesentlich prägt. Bei der Regie läuft die ganze Kreativität eines Hauses zusammen und wird dort optimiert, wo der Regisseur die Fähigkeit hat, alles aus den Schauspielern herauszuholen, was in ihnen steckt. Das ist auch das Vergnügen an der Regie: Andere gut zu machen, nicht nur selbst gut zu sein." (Serge Roon)

Es fällt auf, daß auch 2 Regisseure des Studententheaters im Regisseur die nicht nur künstlerisch, sondern auch formal entscheidende Instanz im Ablauf einer Inszenierungsvorbereitung sehen.

Die zweite, mit 19 Regisseuren (16,5%) ebenso starke Gruppe betont in erster Linie das "Zusammen", den Partner, den kollektiven Arbeits- und Entscheidungsprozeß auf den Proben. In dieser Gruppe trifft man eine geschlossene, verabredete Terminologie ebensowenig an wie in den bereits skizzierten Aussagen. Hier herrschen nun Begriffe vor wie "Helfen", "Unterstützen", allenfalls einmal "Koordination" und "Organisation". Übereinstimmend wird betont, daß dem Regisseur in der Proben-

arbeit nur eine Mitfunktion zukommt:

> "Einen Weg finden, auf dem ich nicht allein meine Persönlichkeit, sondern das Denken aller integriere auf den Zustand, den das Stück fordert. Da sollen nicht plötzlich lauter kleine Ahrweilers spielen. Das alles hat ohne eigene Eitelkeit des Regisseurs im Sinne des Autors zu geschehen." (Peter Ahrweiler)

Die Forderung nach dem multidimensional begabten Regisseur, wie sie noch Carl Hagemann erhoben hat, tauchte in den Antworten nur einmal auf, allerdings nicht als bildungsdiktatorischer Machtanspruch, sondern in der Weise, daß der Regisseur die polymorphen kreativen Fähigkeiten seiner Kollegen und Partner zu führen, kontrollieren, organisieren und mobilisieren in der Lage sein muß.

Erfreulicherweise sah sich nur ein Regisseur außerstande, auf diese Frage zu antworten. In den meisten Fällen waren die Informationsbereitschaft und das Mitteilungsbedürfnis sehr groß.

In einem Statement wurde eine Beurteilung der Regieaufgabe und -funktion geäußert, die in keiner anderen Aussage eine - auch nur annähernde - Bestätigung fand:

> "Regie ist eine mögliche Organisationsform von Theaterarbeit. Es geht zur Not auch ohne sie." (Hermann Kleinselbeck)

Die beiden Theaterkollektive definieren ihr Verständnis von Regie konsequent aus ihrer alternativen Organisationsform heraus als kollektiven, von allen Mitgliedern getragenen künstlerischen Entscheidungsprozeß.

Zusammenfassende Wertung:

Im Überblick lassen sich zwei gleichgewichtige, paritätische Auffassungstendenzen erkennen, die sich nicht scharf voneinander trennen lassen. Beide Ansichten verbindet eine Übergangszone miteinander. Für die eine Gruppe steht

die eigene Selbstverwirklichung im Vordergrund, die andere Gruppe betont primär ihr partnerschaftliches Verhältnis zu allen Beteiligten, insbesondere aber zu den Schauspielern. Sie strebt die weitgehende Gleichberechtigung aller als Idealzustand an.

Die Auffassungen beider Antwortrichtungen verbindet allerdings die Überzeugung, daß der Regisseur als der richtungsweisende künstlerische Schnittpunkt der Aufführungsvorbereitung, und damit entscheidendste Faktor, gesehen werden muß.

C. II. 1.h. Antworten zu Frage A.11: ("Halten Sie 'Regie' für lehr- oder lernbar?"):

Ist der Geniebegriff, der Glaube an die eigene Einmaligkeit und Unverwechselbarkeit, die Tendenz zum Transzendieren der eigenen Fähigkeiten und des eigenen Talentes auch heute noch in ähnlichem Maße anzutreffen, wie in den meisten literarischen Selbstreflexionen des vergangenen Jahrhunderts,[19] oder wird hierüber heute von den Regisseuren selbst rationaler und reflektierter geurteilt?

Die Übereinstimmung fast aller Aussagen ist verblüffend. Nur 2 Regisseure (5%) beantworteten die Frage mit einem bedingungslos klaren Ja.

2 weitere Regisseure antworteten auf die Frage ebenfalls positiv, fügten jedoch einschränkend hinzu, daß dies nur in der Praxis, bei guten Lehrern und hilfsbereiten Kollegen möglich sei; eine Konstellation, die in dieser Form wohl nur in selten glücklichen Momenten für einen Anfänger besteht.

---

19) Vgl. hierzu die Kapitel des historischen Teiles dieser Arbeit, die sich mit diesem Punkt auseinandersetzen.

Die überwiegende Zahl (34/83%) der Befragten sprach sich dafür aus, daß zwei Bedingungen erfüllt sein müssen, um in diesem Beruf erfolgreich tätig werden zu können: ein Lernprozeß unter positiven Voraussetzungen und die bereits disponierten, individuellen Fähigkeiten und Begabungen. Der Bereich des Erlernbaren wird dabei allerdings auf den entscheidend kleineren Teil beschränkt, zu dessen Aneignung keine speziellen Voraussetzungen erfüllt sein müssen. Für die Erlernbarkeit der rein handwerklichen Aufgaben der Regie sprechen sich 10 Regisseure (24,5%) aus. Die Gesetze der Technik lassen sich nach Meinung von 7 Interviewten sachlich vermitteln. Weiterhin wurden genannt: Organisationsfragen, praktisches Wissen, Tricks; sie alle bezeichnen mehr oder weniger Synonyme eines künstlerisch-subalternen, organisatorisch-technischen Aufgabenspektrums, dem ein Theater heutzutage natürlich umfassend gerecht werden muß, das vom Regisseur aber letztlich an andere Personen delegiert wird. Die Konzentration der meisten Aussagen auf diese leicht zu durchschauenden, für die künstlerische Qualität einer Theateraufführung aber letztlich zweitrangigen Funktionen bedeutet, daß die Regisseure nicht dazu bereit sind, mehr als nur den bereits völlig erschlossenen Teil des Theaters als erlernbar zu bezeichnen.

Das Vokabular für den nicht erlernbaren, quasi geniehaften Teil der Regie erweist sich in den Antworten auch als sehr viel farbiger, abwechslungsreicher, verzweigter und schillernder. In diesem Zusammenhang werden mehr als zwanzig Begriffe angeführt, deren Bedeutung für die Regie nur schwer rational zu erklären ist wie Phantasie, Psychologie, Begabung, Persönlichkeit, Instinkt, Sensibilität, Führungsqualitäten, Begeisterung, Einfühlungsvermögen, Ausstrahlung, Genie u.v.m. Auch die Regisseure des Studententheaters und die Theaterkollektive identifizieren sich mit diesem Wortschatz. Typisch ist folgende Aussage:

> "Die Fähigkeit muß man doch weitgehend schon haben, z.B. die Psychologie, die Kenntnis vom Schauspieler und vieles mehr. Ganz wenige Dinge sind lernbar, wie z.B. das Handwerk." (Thomas Reiner)

3 Regisseure lehnen eine auch nur ansatzweise Erlernbarkeit der Regiekunst kategorisch ab. Sie sehen die Fähigkeit zur Regieführung als eine große, subjektive Begabung, die sich weder vermitteln noch erlernen läßt.

Zusammenfassende Wertung:

Weniger als 10% der Befragten halten den Regieberuf und die für seine Ausübung erforderlichen Fähigkeiten für voll oder bedingt erlernbar.

Der größte Teil der Regisseure (83%) sieht in der Fähigkeit zur Regieführung ein sehr pluralistisches Feld der verschiedenartigsten Begabungen, von denen ein nur sehr kleiner, organisatorisch-technischer Ausschnitt über Didaktik, Vermittlung und Rezeption zu erlernen ist. 3 Regisseure schlossen selbst die teilweise Erlernbarkeit dieses Berufes zu hundert Prozent aus.

Was läßt sich aus diesen Ergebnissen folgern?

Ein signifikanter Trend zur Selbstreflexion der Regisseure ist kaum zu erkennen. Eine Disposition zur Selbstverschlüsselung und Selbstmystifikation dieses Berufes ist dagegen noch immer spürbar.

Einschränkend sollte aber bemerkt werden, daß zwei wesentliche Punkte doch auf ein verändertes Bewußtsein früheren Jahren gegenüber schließen lassen: Zum einen die immerhin doch von den meisten Regisseuren konzedierte, teilweise Erlernbarkeit dieses Berufes, zum anderen und entscheidenden Teil die grundsätzliche Bereitschaft der Regisseure, sich überhaupt einem Gespräch über die eigene Berufsauffassung so bereitwillig zu unterziehen. Es scheint zweifelhaft, ob eine ähnlich angelegte Umfrage noch vor einigen Jahren oder Jahrzehnten

eine ähnlich offene, kooperative und erfreuliche Aufnahme gefunden hätte. Und solange sich die - für einen künstlerischen Beruf durchaus legitime - Hochschätzung der eigenen Profession und Person in einem nachprüfbaren Rahmen vollzieht, dürfte sie unproblematisch sein.

C. II. 1.i. Antworten auf die Zusatzfrage A.12.: ("Gibt es Gedanken, die Ihnen in diesem Fragenteil fehlten?"):

Diese Frage am Ende eines jeden programmatisch geschlossenen Fragenteils hält der Verfasser für notwendig, um den Befragten die Möglichkeit zu bieten, eigene Gedanken und Ergänzungsvorschläge ins Gespräch bringen zu können. Verbunden mit diesem Anliegen war der Wunsch, einen Feedback-Effekt auf Inhalt, Aufbau und Grundidee des Fragebogens bei den Interviewten zu provozieren.

Zudem üben derartige Fragen auf den Interviewten einen stark motivierenden Reiz aus, da das fixierte, starre Frage/Antwortschema auf diese Weise durchbrochen und dem Befragten die Möglichkeit eines nicht vorauskalkulierten Einflusses zugestanden wird.

Das Ergebnis kann im Sinne der Vollständigkeit dieses ersten Fragenteils als befriedigend betrachtet werden, da überhaupt nur 4 Regisseure diese Möglichkeit in Anspruch nahmen.

Die 4 Anmerkungen weisen keinerlei Übereinstimmung auf, so daß sich mit einiger Berechtigung vermuten läßt, daß es sich hierbei um private, subjektive Ansichten handelt. Ihre Darstellung an dieser Stelle ist überflüssig.

C. II. 2. Fragenkomplex B:

Die drei folgenden Fragenblöcke nähern sich größeren Problemkreisen, die den künstlerischen Sektor der Regie wesentlich mitbestimmen. Aus diesem Grunde werden ihnen mehrere Fragen gewidmet. Diese Faktoren sind: die Probenzeit, die Finanzen und die Bedeutung der Ensembleidee. Auch hier alternieren Faktfragen und allgemeine Meinungsfragen.

C. II. 2.a. Antworten auf die Fragen B.I.1-4: ("1. Wieviel Probenzeit steht Ihnen im Durchschnitt zur Verfügung? 2. Hängt die Bemessung vom Stück ab oder geben auch andere Dinge dafür den Ausschlag? 3. Welchen Einfluß hat die Länge der Probenzeit auf Ihre Arbeit? 4. Welche Probleme entstehen bei Zeitdruck, oder: inwieweit verändern Zwänge Ihre Arbeit?"):

Die Fragen nach der Länge der Probenzeit, ihren Einfluß auf die Probenarbeit und die künstlerischen Reaktionen auf ein Zuviel oder Zuwenig an Probenzeit haben eminente Bedeutung für den Regisseur und seine Arbeit.

Ad 1.
Die klar zu leistende Antwort nach der durchschnittlichen Länge der Probenzeit erbrachte folgendes Ergebnis: Die Regisseure der großen Häuser[20] geben ihre Probenzeit mit minimal 7, maximal 12 Wochen an. Ein Regisseur[21] erklärte sogar, für seine Arbeit praktisch unbegrenzte Probenzeiträume erkämpfen zu können (was sich in der Praxis sicherlich in den meisten Fällen auf ein durchschnittliches Maß reduzieren dürfte). Beim kleineren Staatstheater und den Stadttheatern

20) Residenztheater, München, und Düsseldorfer Schauspielhaus.
21) Michael Gruner

liegen die Probenzeiten deutlich unter diesen Spitzenwerten. Die Stadttheater in den größeren Städten räumen durchschnittlich immerhin noch 6 Wochen ein, während sich die Regisseure der kleineren Theater[22] mit 4 Wochen begnügen müssen. Der Durchschnittswert für alle 10 befragten Stadttheaterregisseure liegt bei etwa 5,5 Wochen. Dabei differieren die Aussagen nur unwesentlich voneinander (maximal 2 Wochen), so daß sich ein homogenes Bild ergibt.

Die beiden befragten Regisseure eines Städtebundtheaters gaben ihre Probendauer übereinstimmend mit durchschnittlich 6 Wochen an, was in etwa die Werte der Stadttheater bestätigt.

Über die Angaben der 4 interviewten Landestheaterregisseure ergibt sich ein Durchschnittswert von 6,5 Wochen, wobei auch hier nur geringe Differenzen innerhalb der einzelnen Aussagen festgestellt werden konnten.

Bei den subventionierten Theatern, deren Organisationsstruktur nicht einem der bisher behandelten Theater entspricht, läßt sich ein arithmetisches Mittel von knapp über 6 Wochen errechnen. Dieser Wert liegt allerdings eher höher, da die 3 Studententheaterregisseure sich auf ein Limit nicht festlegen wollten. Sie bekundeten unabhängig voneinander, aber übereinstimmend, daß sich die Festlegung des Probenmasses nach ihren personellen und wirtschaftlichen Möglichkeiten richte. Man kann jedoch davon ausgehen, daß diese sich in einem Zustand befinden, der ein erhebliches Überschreiten des errechneten Durchschnittswertes nicht zuläßt.

Für diese Theater fallen sehr starke Schwankungen innerhalb der einzelnen Aussagen auf: Während sich die "Tribüne" in Berlin eine ungewöhnliche Probendauer von 14 Wochen leisten

---

22) Z.B. die Stadttheater in Pforzheim und Osnabrück.

kann, hat sich ein Boulevardtheater wie die "Kleine Komödie" in Stuttgart[23] mit 4 Wochen zu begnügen.

Bei den Privattheatern sinkt der Durchschnittswert in signifikanter Weise auf 4 Wochen; ein Probenmaß, das von fast allen Interviewten bestätigt wurde. Eine Ausnahme macht hier nur das "Theater in Kreuzberg (TIK)", das sich für die Proben an einem selbstverfaßten Stück 6 Wochen Zeit nimmt.

Auch wenn ein Unterschreiten dieses unteren Wertes kaum noch möglich scheint - von den Tourneetheatern wird es praktiziert. Hier wird im Schnitt nur 3,5 Wochen probiert, wobei in einem Fall sogar ein problematisches Maß von nur 2-3 Wochen maximaler Probendauer eingestanden wurde.

Der Gesamtschnitt für alle Interviewten liegt bei 5,75 Wochen.

Ad 2.

Diese Frage zielt auf die Klärung der Determinanten, die für die quantitative Disposition der Probenzeit Bedeutung haben. Für den Schwierigkeitsgrad eines Stückes als einziges Entscheidungskriterium entschieden sich 12 Regisseure (29,5%). Weitere 16 Interviewte (39%) sehen im inhaltlichen Anspruch eines Stückes eine wichtige Entscheidungshilfe.

Die meisten Regisseure betonen die Korrelation von zwei Faktoren: Dem Schwierigkeitsgrad des Stückes und den allgemeinen Produktionszwängen, denen ein Spielbetrieb a priori unterworfen ist.[24]

---

23) Bei der "Kleinen Komödie" handelt es sich um eines der wenigen Boulevardtheater, die nicht privatwirtschaftlich, sondern gemeinnützig organisiert sind, also Subventionen erhalten.

24) Z.B. Abonnementbetrieb, Repertoireverpflichtung, Bemühen um finanzielle Effizienz.

Von 17 Regisseuren (41,5%) wird das entscheidende Motiv in den Dispositionen des Spielplanes gesehen, der Verpflichtung eines Theaters also, pro Spielzeit ein Pflichtsoll an Inszenierungen und Premieren abzuliefern. Die meisten Regisseure stellten mit ausdrücklichem Bedauern fest, diesen Dispositionszwängen wehrlos unterworfen zu sein:

> "Das hängt natürlich sehr stark vom Stück ab, aber auch sehr vom Spielplan. Ich muß ja ein Stück 5 Wochen lang spielen und dann leider schon gleich eine neue Premiere herausbringen." (Peter Thomas)

Es handelt sich hierbei um ein generelles Problem, da sich die Regisseure aller Theatergenres und -größen dieser Auffassung anzuschließen genötigt sehen.

Im Boulevardtheater wie in den meisten privatwirtschaftlich organisierten Theaterunternehmen herrscht der ökonomische Faktor eindeutig vor. Insgesamt 8 Regisseure (19,5%) erklärten, ihre Entscheidung primär nach den Finanzen zu richten, bzw. einer durch diese Motive bestimmten Entscheidung unterworfen zu sein:

> "Nicht das Stück ist für die Bemessung entscheidend, sondern nur der Umstand, daß man für längere Proben kein Geld mehr hat." (Thomas Reiner)

Die übrigen Aussagen bestätigen diese Erfahrung.

Ad 4.

Aus gesprächspsychologischen Erwägungen heraus wurde die Frage nach der allgemeinen Bewertung probenzeitlicher Einflüsse an das Ende dieses Problemkreises gestellt. Bei der Auswertung jedoch empfiehlt es sich, diese Frage vorzuziehen.

Die oftmals heftige und emotionale Reaktion der Befragten zeigt, daß mit dieser Frage ein sehr heikles und hochaktuelles Problem angesprochen wurde. Der Grund ist darin zu suchen, daß in diesem Punkt zwei inkommensurable Sphären sich überschneiden: Auf der einen Seite besteht der begründete Anspruch der Künstler auf optimale Verwirklichung und Ent-

sprechung ihrer legitimen Forderungen, nämlich eine am Rahmen künstlerischer Leistungskriterien orientierte, von formalen Belastungen freie Erarbeitung der Inszenierung zu garantieren, auf der anderen Seite stehen die vielfältigen Verpflichtungen, in die ein verwalteter Theaterbetrieb zwangsläufig eingebunden ist.

10 Regisseure (24,5%)[25] erklärten, in einem solchen Fall - entgegen ihrer sonstigen Methoden - die Arbeit nur "unter Druck", "Stress" und "autoritär" fortsetzen zu können.

6 Regisseure (14,5%)[26] sehen sich gezwungen, die Inszenierung "durchzuhauen". 3 Befragte vermissen in diesem Fall die Ruhe in der Arbeit; Fehler seien nicht mehr möglich, ein offenes Ausprobieren komme nicht mehr in Frage.

Mit 19 Befragten (46,5%) ist demnach diejenige Gruppe von Regisseuren insgesamt am größten, die eine einwandfreie Arbeit auch unter Termindruck zustandebringen will. Dafür sind sie allerdings bereit, ihre Probenmethoden - oftmals zum Nachteil ihrer Mitproduzenten - entsprechend zu modifizieren. Hierin manifestiert sich eine Haltung, die nicht auf eine spezifische Befragtengruppe beschränkt bleibt. Die möglichen Folgen: Eine massive Beeinträchtigung der Probenatmosphäre, was von einigen Regisseuren auch explizit eingestanden wird. Hierzu 2 typische Aussagen:

> "Man steht unter einem Druck, dies oder das bis zu einem bestimmten Termin erarbeitet zu haben, und unter einem solchen Druck ist künstlerische Arbeit fast nicht möglich. Der Regisseur wird autoritär, man kann nicht mehr ausprobieren, man stoppt Fragen und Diskussionen." (Frank Baumbauer)

Bernd Leifeld äußert sich hierzu sehr ähnlich:

---

25) + 26) Studententheater und Theaterkollektive befinden sich nicht darunter.

> "Entweder haut man dann so ein Ding durch, oder man versucht, sich mit der Bürokratie auseinanderzusetzen. Der Regisseur braucht dann Rückgrat, er muß sich dann vor die Schauspieler stellen mit der Zusicherung, daß das Stück nicht herauskommt, ehe man es nicht unterschreiben kann."

Eine andere Gruppe von Befragten vertritt eine andere Lösung aus dieses Dilemmas. Diese Regisseure sind unter keinen Umständen bereit, die künstlerische Proben- und Arbeitsatmosphäre unter diesem Druck leiden zu lassen. Sie unternehmen den Versuch, die Probenzeit mittelbar oder unmittelbar zu verlängern. Eine Verschiebung des Premierentermins wird übereinstimmend als der schwierigste, und nur in den seltensten Fällen erfolgreiche Weg durch die Institutionen gesehen und aus diesem Grund fast niemals angestrengt.

4 Regisseure glauben, in der Durchführung außerordentlicher Proben ein geeignetes Mittel gefunden zu haben, um zeitlichen Engpässen wirksam zu begegnen. Sie schaffen auf diese Weise eine künstliche Verlängerung der regulären Probenzeit.

2 Regisseure erklärten ihre kategorische Weigerung, unter derartig erschwerten Bedingungen zu arbeiten.

Alle 11 Regisseure (27%) versuchen, die negativen Begleiterscheinungen einer solchen Notsituation, wie sie zuvor beschildert wurde, unter allen Umständen zu verhindern.

Die dritte Befragtengruppe (10/24,5%) ist nicht bereit, sich einem der bereits geschilderten Auswege anzuschließen. Diese Regisseure sind durchaus bereit, das Resultat der unvollendeten Probenarbeit schlechter werden zu lassen, um die Atmosphäre der Proben nicht durch Tempoerhöhung zerstören zu müssen. Den Rhythmus der Proben nicht zu unterbrechen, scheint ihnen wichtiger als die Präsentation einer perfekten Arbeit:

> "Die Inszenierung wird dann halt schlechter als das, was man abliefern könnte. Die Atmosphäre darf aber nie schlechter werden." (Der Regisseur einer Landesbühne)

Mit 9 Befragten (22%) ist die Zahl derjenigen Regisseure wider Erwarten groß, die im Zeitdruck ein Moment positiver Stimulation zu erkennen glauben. Von ihnen ist zu hören, daß der Druck beflügeln, die Arbeit verlebendigen, die Konzentration aller erhöhen könne. Mitunter sei es sogar von Nutzen, wenn diese Spannung in bestimmten Situationen von der Regie künstlich erzeugt werde. In sehr extremer Form klingt diese Beurteilung folgendermaßen:

> "Dieser Druck konzentriert und verhindert, daß der Schauspieler jeden seiner 37 Einfälle auch ausprobiert. Brechts Inszenierungen waren meisterlich, nur oft eben etwas zugekleistert vor lauter Einfällen." (Axel von Ambesser)

Klaus Schlette teilt diese Ansicht weitgehend, drückt sie allerdings etwas gemäßigter aus:

> "Bei Zeitdruck muß die Inszenierung nicht schlechter sein, nur weil sie unter Druck entstanden ist. Katastrophen sind da oft positiv. Das gilt für viele Stücke."

Die Regisseure der Boulevardtheater sehen im Zeitdruck eine existentielle Belastung. Eine Verschiebung des Premierentermins kann den Konkurs ihres Theaters verursachen.

Ad 3.

Nur 8 Regisseure (19,5%) beurteilen den allgemeinen Einfluß der zeitlichen Umstände für ihre Probenarbeit als unwesentlich:

> "Das hat gar keinen Einfluß, weil wir von vornherein uns soviel Zeit nehmen, wie wir brauchen." (Helmut Engel)

Die übrigen 33 Regisseure und Gruppen halten diesen Einfluß für sehr bedeutend. Übereinstimmend wird die Erfahrung geäußert, daß der Grad an Ruhe, Entspannung, Qualität, Angst oder Freude in der Arbeit entscheidend davon abhängt.

Eine unerwartete Variation erfährt diese Einschätzung in der immerhin 8mal[27] vertretenen Ansicht, daß bei beliebig langen Probenzeiten eine Gefahr des Überprobierens bestehe:

> "Zu kurze Probenzeiten sind schlecht, zu lange sind auch negativ. Sie können zu einem verschlafenen Tempo führen." (Hermann Kleinselbeck)

Mechanisierte, unspontane, kalte Perfektion als Folge eines probenzeitlichen Adlibitums glauben diese Regisseure an vielen großen Theatern erkennen zu können.

Zusammenfassende Wertung:

In den zu dieser Thematik erhaltenen Antworten stellt sich eindeutig heraus, daß das Zeitmaß, das einem Regisseur zur Erarbeitung seiner Inszenierung gewährt wird, einen dominierenden Einfluß auf die Qualität seiner Arbeit besitzt. Diese vorher nur als Hypothese existierende Annahme wurde von den hiervon am unmittelbarsten Betroffenen eindeutig verifiziert. Auffallend ist in diesem Zusammenhang, daß die Determinanten in den meisten Fällen außerhalb der Entscheidungssphäre des Regisseurs liegen. An erster Stelle wird die materielle Situation des Theaters und seine entsprechenden eingeschränkten Probenbedingungen genannt. Ein zweites, den Regisseur ebenfalls zur Subordination zwingendes Moment sind die organisatorischen Dispositionen eines Schauspielhauses (Spielplanzwänge usw.).

Nur 12 Regisseure sehen - natürlich nur innerhalb ihres sehr engen Verfügungsspielraumes - eine Möglichkeit, das Probenmaß nach den inhaltlichen Erfordernissen des dramatischen Stoffes auszurichten.

---

27) Diese Ansicht wird von den Theaterkollektiven ebensowenig geteilt wie von den Regisseuren des Studententheaters, da diese aus finanziellen Erwägungen ihre Probenzeit a priori auf ein sehr geringes Maß beschränken müssen.

Festzustellen ist, daß dem Regisseur nur ein kleiner Spielraum bleibt, in dem er die formalen Probenbedingungen zu verändern vermag. Aus diesem Grund herrscht in diesem Punkt die resignative Verbitterung darüber vor, diesen Entscheidungen weitgehend willenlos unterworfen zu sein. Dahinter verbirgt sich ein Problem, das ernstgenommen werden sollte, da es nicht isoliert vom künstlerischen Gesamtrahmen zu betrachten ist, sondern unmittelbare Auswirkungen auf Atmosphäre, Stil und Qualität der Proben hat.

Fast ein Viertel der Befragten versucht, die Not zur Tugend zu machen; diese Regisseure meinen, daß der Zeitdruck eine positiv-stimulierende Wirkung auf die gesamte Arbeit habe. Es bleibt ungeprüft dahingestellt, ob hier ein wenig euphemistisch geurteilt wurde. Der Umstand allerdings scheint dagegen zu sprechen, daß diese Ansicht nicht an einen spezifischen Befragtenkreis gebunden blieb.

Die Unterschiede in der Länge der Probenzeiten zwischen den einzelnen Theatern sind enorm. An der Spitze liegt die Berliner "Tribüne" mit 14 Wochen, was allerdings nur möglich ist, weil die Verantwortlichen dieser Bühne den so kostenintensiven, bürokratischen und verwaltungstechnischen Aufwand zugunsten der künstlerischen Arbeit auf ein Minimum reduziert haben.[28] Ähnlich ideale Probenzeiträume bieten die großen Staats- und Stadttheater, deren überdurchschnittliches Subventionsvolumen mehrmonatige Proben finanziell vertretbar macht.

Das andere Extrem mit 2-3 Wochen maximaler Probenzeit aus finanziellen Erwägungen wurde in einem privatwirtschaftlich organisierten Tourneetheaterunternehmen angetroffen.

Der allgemeine Durchschnitt liegt bei 5,75 Wochen.

---

28) Die Leistungsfähigkeit dieses Theaters stellt die realistischen Erfolgschancen solcher Reformen unter Beweis. Vielleicht kann es als Modell für ähnliche Initiativen dienen.

Die Umfrageergebnisse ermöglichen noch eine weitere Erkenntnis: Nicht die rechtliche Organisation eines Theaters (Staats-, Tournee- oder Privattheater) ist für derartige Entscheidungen von Bedeutung, sondern ausschließlich seine materielle Situation und organisatorische Struktur.

Bleibt der Regisseur heutzutage noch weitgehend von der allgemein-formalen Rahmenkompetenz der Theaterleitungen ausgeschlossen (sofern er nicht in Personalunion Intendant oder Oberspielleiter ist), so dominiert sein Einfluß doch den gesamten künstlerischen Sektor eines Theaters. Von seiner Entscheidung allein hängt ab, wie sich die Atmosphäre, der Probenrhythmus, der gesamte nicht verwaltete, künstlerische Rahmen entwickeln kann. Die Schauspieler, der Bühnenbildner wie alle anderen am Probenprozeß Beteiligten unterliegen den Normen, die er festsetzt. Widerstände gegen dieses hierarchische Prinzip - das vor anderhalb Jahrhunderten noch undenkbar gewesen wäre - bleiben heute die Ausnahme.

Vielleicht sollten sich die Verantwortlichen der Theater alternative Entscheidungsmodelle oder Organisationsstrukturen überlegen, die der Regie einen Raum für eigene Entscheidungen in den wichtigsten, sie selbst betreffenden Punkten, einräumen. Anregungen hierfür existieren bereits.

C. II. 2.b. Antworten zu den Fragen B.II.1-4: ("1. Was fällt Ihnen zum Stichwort 'Finanzen' ein? 2. Wie kommen die Entscheidungen über die Budgethöhe einer Inszenierung an Ihrem Hause zustande? 3. Wie reagieren sie künstlerisch auf Sparzwang oder - gewiß seltener - finanzielle Unabhängigkeit?"):

Die materiellen Faktoren bilden - wie aus vielen Antworten mit anderer Fragestellung deutlich hervorging - eine entscheidende Determinante für die künstlerische Arbeit des Regisseurs. Aus diesem Grund wurde dieser Problematik ein eigener Komplex von 4 Fragen gewidmet.

Über die Hälfte der Befragten (23/56%) verbindet mit dem Stichwort "Finanzen" etwas Negatives: Man sieht sich stets gezwungen, mit zu wenig materiellen Mitteln zu kalkulieren. Für ein weiteres Viertel der befragten Regisseure haben die Finanzen zwar negative Aspekte, doch hat man sich damit als einem Dauerproblem bereits arrangiert. Die pekuniären Schranken als Existenzfrage zu sehen, lehnten diese Regisseure ab. 15% der Befragten assoziierten mit dieser Frage den gesamten Material- und Personalkostenbereich eines Theaters (Ausstattung, Verwaltung usw.). Nur 3 Regisseure erklärten sich mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln voll zufrieden.

Hans-Dieter Schwarze versucht eine Begründung dafür zu liefern, weshalb das Stichwort "Ausstattung" für ihn mit einem negativen Beigeschmack versehen ist:

> "Heute gibt es eine oberflächliche, veräußerlichte Entwicklung, die uns das Theater der Bühnenbildner beschert hat, die das Theater bestimmen und von den Zeitungen da noch recht kriegen. Die tragen zu der gewaltigen Verteuerung der Produktionskosten bei, indem sie völlig überhöhte Forderungen stellen und auch erfüllt bekommen."

Die Präzisierung dieser ersten, sehr allgemeinen und assoziativen Einschätzung erfolgt in Frage 4. Über die Hälfte der interviewten Regisseure bestätigt bei dieser Frage einen

direkten Einfluß der materiellen Faktoren auf ihre künstlerische Arbeit. Man hält ihn jedoch nicht mehr für belastend, da es sich hierbei um ein Dauerproblem handle, das einzuschätzen und daher aus dem Stadium der unmittelbaren Bedrohung für die künstlerische Arbeit herausgetreten sei.

> "Es wäre schön, sich hierüber keine Gedanken machen zu müssen, es als Frustrationspaket nicht mehr mit sich herumschleppen zu müssen." (Adreas Gerstenberg)

Mehr als ein Viertel (= 11 Regisseure) hält den Einfluß der materiellen Faktoren für stark, ohne diesen Einfluß jedoch weitergehend zu differenzieren.

9 Regisseure (22%) bewerten die Interdependenz von ökonomischem Einfluß und künstlerischer Arbeit mit Worten wie "schlimm" oder sogar "verheerend", wobei sich eine eindeutige Gewichtung bei den Theatern ergibt, die nicht subventioniert werden (also Privattheater, Tourneetheater, meist also Boulevardbühnen und politisch-experimentelle Theater).

> "Der Einfluß ist vernichtend groß. Das ist eine beschissene Sache und für uns immer eine Existenzfrage. Unter Hohenemser kriegten wir noch 25000 DM pro Jahr, heute unter Kolbe nur noch 20000 DM, obwohl der viel mehr zur Verfügung hat, weil er unter allen Gruppen gerecht verteilen will, die oft nur aus 2 Mann bestehen und sich schnell wieder auflösen." (Kollektiv "Rote Rübe")

Horst Siede macht einen besonderen Umstand für die Misere auch des subventionierten Theaters verantwortlich:

> "Die Materialkosten sind bei stagnierenden Subventionen in den letzten Jahren um oft 200 bis 300% gestiegen. Wir haben also real immer weniger zur Verfügung."

Einen Ausweg ganz besonderer Art beschreibt Karl Spanner, Gesellschafter und künstlerischer Leiter eines Tourneetheaters:

> "Am besten wäre, es gäbe gar keine Subventionen, dann wäre ich am besten dran, denn ich könnte besser konkurrieren. Die anderen werfen nämlich ständig mit Geld herum, während ich billig verkaufen muß."

Der ökonomische Verteilungsplan für die einzelnen Produktionen eines Theaters stellt einen Schlüsselfaktor dar, der sogar massiv in die künstlerische Entscheidungssphäre der Regie einzugreifen vermag. Ist die Regie nun heutzutage - im Gegensatz zur gängigen Praxis in früheren Jahren - in irgendeiner Weise in diesen Entscheidungsprozeß miteinbezogen? Die Antworten auf Frage 2 sollten Aufschluß darüber gewähren, erstens wie und zweitens durch wen die Summen verteilt und verbindlich festgelegt werden.

In 22 Fällen (54%) liegt die Entscheidung hierüber ausschließlich beim Intendanten, wobei von einigen Regisseuren eingeräumt wird, daß der definitiven Entscheidung loyalerweise Gespräche mit Bühnenbildnern und Regisseuren vorangehen. Diese Entscheidungsform ist im privaten Theaterbereich ausschließlich anzutreffen, wo der Intendant fast immer auch der allein haftende Gesellschafter seines Theaterunternehmens ist. Er will die Kalkulationen und Investitionen allein vornehmen, was in gewisser Weise auch zu verstehen ist. In keinem Falle war diese Form der Entscheidung bei den Theaterkollektiven und im Studententheater anzutreffen.

Ein etwas modifiziertes Entscheidungsverfahren skizzierten 12 Regisseure (29,5%). An ihren Häusern wird die Fixierung des Budgets zwar entscheidend vom Intendanten beeinflußt, doch fällt das Direktorium - in der Regel bestehend aus Intendant, Verwaltungsdirektor und Oberspielleiter - den für alle verbindlichen Beschluß.

In 83% aller Fälle also bleiben diejenigen Regisseure, die zusätzlich nicht noch eine verantwortliche Position wie Oberspielleiter bekleiden, von der endgültigen Entscheidung ausgesperrt. Es besteht - je nach Kulanz des Intendanten oder Direktoriums - ein Vorschlagsrecht, dem jedoch nicht entsprochen zu werden braucht.

In 7 Fällen (17%) wird die Regie in verantwortlicher Weise in diesen Entscheidungsprozeß miteinbezogen. Für die beiden Theaterkollektive sowie die Repräsentanten des Studententheaters bedeutet diese Art der Beschlußfassung keine Überraschung. Unerwartet erscheint sie allerdings bei den beiden Vertretern des Staatstheaters Wiesbaden (Siede und Kleinselbeck), die an ihrer Bühne ein administrativ wie disziplinarisch verankertes Mitbestimmungsmodell aller künstlerischen Kräfte ihres Theaters praktizieren. Der Intendant besitzt bei derartigen Entscheidungen nur eine Stimme.

In der Methode unterscheiden sich drei fast paritätische Gruppen voneinander. In der ersten Gruppe - bestehend aus 15 Befragten (36,5%) - wird jeweils von Produktion zu Produktion entschieden. Dabei kalkuliert der Intendant oder das Direktorium mit einer unveröffentlichten Summe im Verlauf einer Spielzeit, was im Privat- wie Tourneetheater durchgehend die übliche Praxis darstellt, und dort wohl auch leichter vorzunehmen ist als in einem Repertoiretheater mit vielen Produktionen innerhalb einer Spielzeit. Dieses Zuteilungsverfahren wird daher fast ausschließlich von den sehr hochsubventionierten Theatern (Residenztheater, München, Düsseldorfer Schauspielhaus) angewandt.

In der zweiten Gruppe der Theater (10 Regisseure/24,5%) wird das Geld vor oder zu Beginn der Spielzeit auf die geplanten Produktionen verteilt. Die kleineren und daher ärmeren Theater (Pforzheim, Bruchsal, Tübingen, Landshut) verteilen die kalkulierte, bekannte und verfügbare Gesamtsumme zunächst gleichmäßig auf alle Produktionen nach dem einfachen Schema: Das Gesamtbudget des Theaters geteilt durch die Anzahl der Produktionen einer Spielzeit.

In der dritten Gruppe bekennt man sich zu einem modifizierten Verfahren (15 Regisseure/36,5%). An diesen Theatern wer-

den die Gelder sehr frühzeitig, also vor oder zu Beginn der Spielzeit, unter Berücksichtigung aller Aspekte (Stückgröße, abzusehender Ausstattungsaufwand u.a.) dynamisch und gestaffelt auf alle Produktionen verteilt.

Die meisten Theater haben einen sog. 'Feuerwehrfonds' für akute Notfälle oder unumgängliche Nachforderungen angelegt.

2 Regisseure großer Häuser sehen im Marktwert des Regisseurs den Leitgedanken bei der Festsetzung des Inszenierungsbudgets, was für eine kleine, populäre Oberschicht von Regisseuren gewiß auch zutrifft.

Ein Modell ganz besonderer Art hat der Staat Bayern für die von ihm getragenen Staatstheater beschlossen. Dort hat der Kulturausschuß neben der fixen Subventionssumme ein sog. Einnahmesoll festgelegt:

> "Das ist eine Subvention, die von uns erst erbracht werden muß. Was ich über das Einnahmesoll hinaus verdiene, muß ich nicht abführen, sondern kann ich zu 80% wieder selber verwenden." (Kurt Meisel)

Die Frage, wie der Regisseur künstlerisch auf den Zwang zum Sparen reagiert, zielt konkret auf die Klärung einer Problematik, die von den meisten Regisseuren in diversen Statements anderer Thematik sehr häufig zum Ausdruck gebracht wurde.

Überraschend groß ist die Zahl derjenigen Regisseure, die den Zwang zum Einsparen in der heutigen Situation des Theaters für möglich halten, ihn mitunter sogar begrüßen (20 Regisseure/49%). Zu dieser unerwarteten Haltung 3 typische Aussagen:

> "In den 50-er Jarhen wurden Ideen durch kalte Materialpracht ersetzt. Der Sparzwang ärgert einen oft, da man sich wichtige Dinge verkneifen muß. Er kann aber auch gut sein, weil man andere Lösungen zu finden gezwungen ist. Theater ist auch auf einem Nudelbrett möglich; und Mittelpunkt des Theaters sollte immer der Schauspieler bleiben." (Hermann Kleinselbeck)

Sehr ähnlich äußert sich auch Rainer Behrend:

> "Ich beurteile den Sparzwang sehr positiv. Wenn man sich bestimmte Extravaganzen nicht erlauben kann, muß man sich was Neues einfallen lassen. Und die Ideen, die viel kosten, sind nicht immer die besten. Das Wenige fordert einen künstlerisch."

Friedrich Fink bewertet dies als eine Frage des generellen Standpunktes:

> "Auf Sparzwang reagiere ich grundsätzlich positiv. Das bewußte Ja zum Sparen ist doch viel richtiger als das Gefühl der Beschränkung. Bei einem uferlosen Überfluß wäre ich auch hilfloser."

Hier scheint die Konsistenz zu den übrigen Antworten durchbrochen zu sein. Klagen über mangelnde finanzielle Mittel erscheinen im Lichte dieses Sinneswandels nun doch ein wenig larmoyant. Man sollte aber bedenken, daß mit dem Zwang zum Sparen den Theatern und seinen Regisseuren eine habituelle Beschränkung auferlegt ist, mit der sich jeder davon Betroffene zu arrangieren hat, wenn er sich in diesem Beruf weiterhin die Möglichkeit offenhalten will, im Rahmen der Gegebenheiten erfolgreich zu arbeiten.

10 Befragte (24,5%) erklärten die ihnen zur Verfügung gestellten Mittel als knapp ausreichend für die künstlerische Bühnenarbeit. Allerdings wurde hier auf ein Bekenntnis zur positiven Wirkung beschränkter materieller Mittel verzichtet.

7 Regisseure (17%) sehen im Sparzwang eine Gefährdung ihrer Arbeit:

> "Die Qualitätssteigerung durch Sparzwang - egal welcher Art - ist ein Latrinengerücht der Verwaltungsdirektoren. Es schränkt einen in der künstlerischen Arbeit ein." (Falko Gottsberg)

Nur 4 Regisseure (10%), im wesentlichen die Befragten aus wohlsituierten, großen Theatern und der Direktor eines privaten Boulevardtheaters sehen sich vom Zwang zum Sparen nicht betroffen. Der Regisseur eines Boulevardtheaters erklärte:

> "Gespart wird bei uns nicht. Modisch müssen die Schauspieler bei uns auf dem neuesten Stand sein, das wollen die Leute sehen. Daher macht auch der erste Couturier von Düsseldorf unsere Kostüme. Unser Motto: Das Geld zum Fenster herausschmeißen, damit es zur Kasse wieder hereinkommt."

Eine Auffassung, deren unternehmerische Kalkulation ebenso verblüffend wie einleuchtend erscheint.

Eine als untypisch zu betrachtende Auffassung vertritt Joachim Preen:

> "Richtig zum Sparen war ich noch nie gezwungen, habe aber auch nie verrückte Forderungen gestellt, von denen man sich dann irgendwie abhängig macht. Am liebsten wäre mir gar kein Geld, dann hätte ich eine leere Bühne, was ich mich aber nicht zu machen getraue. Das würden leider die Zuschauer nicht mitmachen, für die etwas Kostbares einfach auf die Bühne gehört."

In dieser Einschätzung dokumentiert sich ein Trend, der sich verheerend auf das gesamte Theater auswirken könnte: Der bereits verselbständigte Zwang der hochsubventionierten Theater zu optischer Opulenz, die sich als Tradition dieser Theater bereits so sehr als unveränderliche Erwartungshaltung beim Zuschauer organisiert hat, daß die Regisseure an diesen Theatern nur unter einem materiellen Druck entgegengesetzter Art ihre inszenatorischen Vorstellungen zu entfalten vermögen. Ein "armes", sich auf seine ursprüngliche theatralische Mittel besinnendes Theater bleibt reichen Häusern weitgehend verwehrt.

Einige Regisseure gaben auch in dieser Frage wieder ihrem Unmut darüber Ausdruck, daß an den meisten Häusern ein inadäquates Verhältnis bestehe zwischen dem materiellen Aufwand für Verwaltung und Ausstattung und den Gagen für die Schauspieler, ohne die eine Theateraufführung gar nicht zustande käme.

Um sich ein Bild von den Diskrepanzen für den Aufwand der verschiedenen Theater machen zu können, seien an dieser

Stelle einige Zahlen genannt, die dem Verfasser in den Gesprächen mitgeteilt wurden. Den großen Theatern steht pro Inszenierung mitunter ein Budget von 50000 DM bis etwa 100000 DM für die reinen Sachkosten zur Verfügung. Ein mittleres Stadttheater wie Ingolstadt vermag immerhin noch zwischen 10000 DM und 15000 DM pro Inszenierung aufzubringen. Diese Kalkulationsbasis reduziert sich bei einem kleineren Stadttheater wie Pforzheim auf 3000 DM für das Bühnenbild und 1500 DM für die Kostüme. Das Landshuter Städtetheater muß sich mit noch weniger begnügen: 2000 DM für das Bühnenbild und 2000 DM für die Kostüme.

Eine ausschließlich privatwirtschaftlich organisierte Bühne, die ihr Budget ohne Subventionen, allein aus den Einnahmen zu bestreiten hat, wie die "Kleine Komödie", Hamburg, ist über Kredite und geliehene Gelder zur Investition von 40000 DM - 50000 DM für eine Inszenierung gezwungen; eine Summe, die sich bei Gefahr des Ruins in einer Spielzeit mit allen Zinsen amortisieren muß.

Zusammenfassende Wertung:

Die finanzielle Situation der einzelnen Theater reglementiert den Spielraum der Regisseure. Dennoch erklärte fast die Hälfte der Befragten, sich von diesem theaterimmanenten Zwang konsequent befreit zu haben. Sie versuchen, ihre kreative Phantasie an die Stelle von teuren, inszenatorischen Lösungen zu setzen. Es wäre zu begrüssen, wenn ein aszendierendes Selbstbewußtsein der Regisseure die Chance für aufregend "billige" Lösungen im künstlerischen Bereich bieten würde.

Diese Haltung war besonders häufig bei den Repräsentanten der mittleren und kleinen Theater anzutreffen.

Es läßt sich allerdings nicht ausschließen, daß sich die Regisseure in diesen Bekenntnissen nur zu einer Idealisierung ihrer eigenen Kreativität verleiten ließen, die der Verfasser im Gesprächsverlauf nur selten desavouieren konnte. Diese Hypothese läßt sich faktisch nicht völlig verifizieren, so daß man die fehlende Konsistenz der Aussagen auch darauf zurückführen kann, daß die künstlerische Determinante "Kosten" ja nicht ausschließlich auf die Ausstattung einer Inszenierung beschränkt bleibt, sondern andere Bereiche des Theaters wie speziell der Regie ebenso tangiert (Probenzeit, Besetzung ...).

Die Regisseure der großen, hochsubventionierten Theater fühlen sich materiell begründeten Zwängen nicht unterworfen. Ihr Dispositionsetat liegt auch deutlich über den existenz-minimalen Summen, die kleineren Theatern zur Verfügung stehen.

Für die Vertreter der Privattheater sind die Finanzen meist ein existentielles Problem, da sie ihre Kunst auf dem freien Markt anzubieten gezwungen sind. Sie verbinden ihre Äußerungen vielfach mit offener Aggression gegen die hochsubventionierten Theater, deren finanzieller Aufwand ihrer Einschätzung nach in keinem Verhältnis zum künstlerischen Gesamtergebnis steht. Sie empfinden sich als die "ehrlicheren" Theaterleute, da sie ihre Existenz auf's Spiel setzen, um Theater machen zu können, während ihrer Meinung nach die subventionierten Theater in ihrer risikolosen finanziellen Absicherung eine illegitime Verschwendung betrieben.

Alle Befragten bezeichneten die Bereitstellung finanzieller Grundmittel als Conditio sine qua non einer sinnvollen Regiearbeit, doch blieb die kurzgeschlossene Verbindung zwischen finanzieller Prosperität und qualitativer Höchstleistung den Repräsentanten der reichen Theater vorbehalten.

C. II. 2.c. Antworten zu den Fragen B.III.1-3: ("1. Arbeiten Sie mit einem festen Ensemble zusammen, das Ihnen evtl. die Möglichkeit bietet, langfristige künstlerische Perspektiven zu verwirklichen, oder sind Sie auf stets wechselnde Schauspieler angewiesen? 2. Falls Sie auch Gastregien unternehmen: inwieweit ändert sich Ihr Inszenierungsstil bei ständig sich veränderndem Ensemble? 3. Halten Sie die Verpflichtung von 'Stars' für notwendig oder überflüssig?"):

Die hier gestellten Fragen umfassen den dritten wichtigen Aspekt dieses Fragenteils.
Wie hoch wird der Wert eines ständigen Ensembles für eine konsistente, langfristige Regiearbeit eingeschätzt? Inwieweit vermag ein Ensemble der Regie Impulse zu geben?

Ad 1.
Mit einem festen Ensemble, das natürlich einer gewissen Fluktuation unterworfen ist, arbeiten 24 Befragte (58,5%) zusammen. Diese faktische Antwort verbinden fast alle befragten Regisseure mit einer tendenziellen Auffassung, die innerhalb der Grundgesamtheit der Befragten stark differiert. In den nichtetablierten Gruppen und Kollektiven dominiert der Gruppengedanke als konstituierend-ideologischer Überbau der gesamten Theaterarbeit, dem sich alle Mitglieder verpflichtet fühlen:

> "Der Kern der Gruppe hat eine klare, einheitliche Vorstellung vom Laientheater als einer alternativen Theaterform; das ist auch unbedingt notwendig. Wir wollen erreichen, daß gutes Laientheater nicht mehr als minderwertig empfunden wird, sondern hier eine andere Form von gutem Theater stattfinden kann." (Joachim Lang)

Doch auch im sog. etablierten Theater finden sich engagierte Verfechter einer konsequent praktizierten Ensembleidee:

"Das feste Ensemble ist unsere einzige Chance. Die Zeit der wandernden Stars, die ohne gutes Bühnenbild und mit unbedeutenden Kollegen Tourneen unternehmen, sind weitgehend vorbei. Im Ensemble liegt die Stärke des Theaters." (Jürgen Brock)

Kurt Meisel glaubt bei seinen Schauspielern sogar eine Tendenz beobachten zu können, die vom solistischen Alleingang im Gastengagement weg zur kontinuierlichen, langfristigen Arbeit in einem Ensemble hinstrebt:

"Der Drang der Schauspieler, sich in einem Ensemble zu binden, ist in den letzten Jahren stärker geworden. Die großen Schauspieler suchen wieder ein Haus, das Fernsehen zahlt nicht mehr so gut."

Seit sich die Beschäftigungssituation für Schauspieler in drastischer Weise verschärft hat, weist ein solcher Trend nicht allein auf ein künstlerisches, sondern auch existentielles Anliegen der Schauspieler hin.

Ein Drittel derjenigen Regisseure, die gemeinsam mit einem Ensemble arbeiten, beschreibt allerdings auch die Komplikationen, unter denen die Verwirklichung einer konsequenten Ensembleidee zu leiden hat:

"Ein Ensemblegedanke, den ich sehr begrüssen würde, müsste an unserem Hause scheitern, weil er nie an das Ensemble herangetragen wurde und viele Schauspieler nur versuchen, ihre Pfründe zu erhalten. Einige Neuengagements wollen wirklich etwas in dieser Richtung machen und mit denen arbeitet man dann auch gerne zusammen." (Bernd Leifeld)

Auf eine spezifische Problematik der Ensembles kleinerer Stadttheater weist Serge Roon hin:

"Echte, reine, ständige Ensembles gibt es fast nicht, obwohl sie natürlich das Ideal wären. Sie sind aber aus finanziellen Gründen an einem Stadttheater wie dem unseren nicht machbar. Jeder hat einen Frust in den Knochen, in Pforzheim zu sein und daher will jeder wieder weg, auch wenn hier in der sog. Provinz vielfach ehrlicheres, disziplinierteres und vielfach auch besseres Theater gemacht wird als in den Großstädten. Die Kollegen in der Provinz - und das sind oft hervorragende Schauspieler - sind nur deshalb kaputt, weil sie von der Presse und den interessanten Leuten nicht etwa boykottiert - das wäre ja noch ein Anspruch! - sondern schlicht vergessen werden."

Damit ist ein immer aktuelles Problem angesprochen, das bestehen wird, solange Theater unterschiedlicher Ökonomie und zugestandener Relevanz nebeneinander existieren und miteinander konkurrieren.

Ein Drittel der Befragten (13/32%) sieht sich gezwungen, die Frage nach der Existenz eines festen Ensembles zu verneinen, obwohl die meisten dies für wünschenswert halten. Dabei handelt es sich im wesentlichen um die überwiegend freiberuflichen Regisseure wie auch alle befragten Tournee- und Privattheaterregisseure.[29] Die wirtschaftliche Kalkulation dieser Theater läßt die Beschäftigung eines festen Ensembles nicht zu, auch wenn einige Regisseure einschränkend hinzufügen - meist die Theaterleiter selbst - so etwas wie ein "heimliches" Ensemble zu besitzen; sie binden also über Stückverträge mit Vorliebe diejenigen Schauspieler an ihr Haus, mit denen sie in anderen Produktionen bereits erfolgreich zusammengearbeitet haben, ohne hierdurch an die tariflichen Verpflichtungen gebunden zu sein.

2 Theater[30] praktizieren eine Mischform: Ein kleiner Stamm von festengagierten Schauspielern wird über Stückverträge um die für jede Produktion notwendigen Neuverpflichtungen erweitert.

Wie stark der Wunsch nach kontinuierlicher Ensemblearbeit tatsächlich ist, läßt sich daraus ersehen, daß 4 Regisseure aus dem sog. etablierten Theater in der festen Gruppe die Idealform eines künstlerischen Zusammenschlusses sehen. Als Vorbild dient auch hier wieder die Berliner Schaubühne unter der Leitung von Peter Stein.

---

29) Das "TIK", Berlin, natürlich ausgenommen.
30) Diese Theater sind: die "Tribüne", Berlin, und die "Kammerspiele", Düsseldorf.

Ad 2.

16 Regisseure (39%) - in der Regel die jüngeren unter den Befragten - lehnen Gastverpflichtungen an anderen Theatern strikt ab.[31] Gastregien bergen ihrer Meinung nach die Gefahr für Oberflächlichkeit und künstlerische Ineffizienz. Die engagierte Ensemblearbeit verstehen sie als Aufgabe und Verpflichtung, die für künstlerische "Seitensprünge" keine Zeit läßt. Diese Regisseure hatten sich auch in der vorangegangenen Frage dezidiert zum Ensemblegedanken geäußert.

Nur 3 Regisseure glauben, in der Arbeit mit anderen Ensembles und Schauspielern eine Veränderung ihrer Arbeitsmethoden beobachten zu können. Angesichts der vielen Regisseure allerdings, die sich dem Ensemblegedanken verpflichtet fühlen, erscheint diese Zahl sehr klein. Hans Dieter Schwarze beschreibt seine Haltung folgendermaßen:

> "Man ändert sich ein wenig und das ist auch gut so. Wenn man nicht immer nur die leichtesten Dinge angeht und innere Widerstände und Aversionen überwindet, ist die künstlerische Arbeit auch in der Bedeutung für das eigene Leben sehr wichtig."

Über die Hälfte der Befragten (23 Regisseure/56%) glaubt, ihre Arbeitsweise bei Gastregien nicht oder nur unwesentlich zu verändern. Einige unter ihnen relativieren diese Aussage ein wenig selbstkritisch, indem sie zugeben, an für sie neuen Häusern autoritärer als gewöhnlich vorzugehen. Den Grund dafür sehen sie in ihrer eigenen Unsicherheit, da die Zeit für ein näheres Kennenlernen mit den fremden Schauspielern in der Regel nicht vorhanden sei. Andere wiederum versuchen, ihrem Ensemblegedanken dadurch treu zu bleiben, daß sie Gastregien nur an befreundeten Häusern unternehmen, die einen schnellen, gegenseitigen Integrationsprozeß garantieren und damit in der Inszenierung sogar eine ensembleföndernde Arbeit ermöglichen.

---

31) Für die Gruppen des Studententheaters und die beiden Theaterkollektive ergibt sich ihre Haltung zwangsläufig aus ihrer Einstellung zur Theaterarbeit überhaupt.

Hierzu zwei typische Aussagen:

> "Ich gehe nur in befreundete Häuser, wo ich das Ensemble kenne und in meiner Inszenierung Ensemblearbeit tun kann. Gastregisseur zu sein ist an sich sehr leicht: man verspritzt seinen Charme, zieht alle Nummern ab und wird bewundert. Ein Ensemble über Jahre hinweg zu leiten ist tausendfach schwerer." (Jürgen Brock)

> "Ich verändere mich gar nicht. Da bin ich stur. Ich schließe einen Vertrag nur dann ab, wenn die von mir gewünschte Besetzung auch zugesichert ist und ich mit allen an diesem Theater gut kann." (Peter Thomas)

Viele Regisseure bedauern, daß ihre Wirkungen auf das Ensemble durch eine schöne und gelungene Arbeit vom nächsten Regisseur, mit dem diese Schauspieler zusammenzuarbeiten haben, wieder vollständig aufgehoben werden.

Ad 3.

In der Fragestellung wird bereits eine Polarisierung der potentiellen Antworten angedeutet: Läßt das Bekenntnis zum Ensemble ein Engagement von "Stars" überhaupt zu? Können sich Häuser mit einem festen Ensemble prominente "Vagabunden" dieses Berufes in jeder Beziehung leisten?

Auf kategorische Ablehnung stößt diese Frage bei 16 Regisseuren (39%). Sie halten die Verpflichtung von prominenten Schauspielern für eine Gefährdung des Ensembles, sogar für eine grobe Mißachtung der Ensembleidee:

> "Stars sind absolut überflüssig, auch inhaltlich. Jeder Ensembleschauspieler hat ein Recht auf alle Rollenarten und auf seine Entwicklung. Wenn ihm nun ein Stargast vor die Nase gesetzt wird, bringt das nur Unmut." (Horst Siede)

Die Regisseure lassen weder finanzielle ("Ein Star zieht Zuschauer ins Theater!") noch künstlerische Motive ("Ein Star ist immer auch ein guter Schauspieler!") gelten.

Die übrigen Interviewten, immerhin 61%, sprechen sich für den Schauspielstar aus, allerdings auf zweierlei Arten: 10 Regis-

seure (24,5%) akzeptieren den Star bedingungslos. Sie betrachten sein Engagement als eine für das Theater unabdingbare Forderung. Diese Auffassung findet die meisten Anhänger unter den Repräsentanten großer Theater, vor allem aber der privaten und subventionierten Boulevardbühnen, für die die Idolatrie mit großen Namen einen wesentlichen Teil ihres Erfolges ausmacht. Unerwartet kommt das Bekenntnis beider Theaterkollektive zur Mitwirkung eines Stars unter der Voraussetzung, daß dieser sich für die gemeinsame Arbeit auch einzusetzen bereit ist. Hierzu einige exemplarische Äußerungen:

> "Der Star ist die eine Säule, auf der das Theater beruht, die andere ist die Dichtung, und eine dritte, ganz kleine, ist die Regie. Gute Ensembleabende können vorzüglich sein, aber a la longue gesehen wird sich das Publikum ohne Stars nicht begnügen."
> (Axel v. Ambesser)

> "Stars sind nicht überflüssig! Es gibt wichtige Stücke, die man nur über einen Star beim Publikum durchsetzen kann. Den Star aber nur dann, wenn er sich mit hoher künstlerischer Qualität deckt." (Joachim Preen)

> "Wir haben dafür leider kein Geld, aber wenn wir es hätten, wären wir sehr dafür! Es gibt Stars, die schon bei uns Abende gemacht haben, um uns finanziell zu unterstützen, ohne selbst zu verdienen, nur so aus Solidarität." (Kollektiv des "TIK")

Die übrigen 15 Regisseure (36,5%) stimmen Gastengagements von Schauspielern unter bestimmten Voraussetzungen zu: Der Star darf nicht nur um der finanziellen Spekulationen willen engagiert werden, und er darf dem Ensemble keine Rolle wegnehmen. Er muß ein qualifizierter Künstler sein und den Willen haben, sich in das Ensemble zu integrieren. Unter diesen Bedingungen ist man dann auch bereit, eine Idealbesetzung hin und wieder einmal "einzukaufen". Hierzu Kurt Raeck:

> "Es gibt Schauspieler mit einem hohen Marktwert, die aber keine guten Schauspieler sind. Diese werde ich nie engagieren, nur um einen guten Namen zu haben. Wenn aber Name und Qualität identisch sind, lege ich darauf sogar Wert, weil ich als Privattheatermann aus Selbsterhaltungstrieb gezwungen bin, jeden Abend voll zu sein und dafür können attraktive Namen sehr wichtig sein."

"Es kommt darauf an, wie sich die Stars hinter der Bühne benehmen. Die Ensembleidee darf nicht kaputtgehen wie im Tourneetheater. Die Gäste bei uns sind oft ältere Schauspieler, weil wir die nicht im Ensemble haben und dann nur Schauspieler, die zu uns passen. Mit solchen Stars haben wir schon gearbeitet." (Alf André)

Zusammenfassende Wertung:

Fast 60% der Befragten empfinden sich als Teil eines festen Ensembles. Viele betrachten den hochkarätigen Qualitätsvorsprung eines festen Ensembles in der Praxis ihrer Theater als verschenkt, also nicht adäquat und den vorhandenen Möglichkeiten entsprechend umgesetzt und kultiviert. Entweder wird das Ensemble nicht in die Verpflichtung seiner wichtigsten Aufgaben genommen, wie Kollegialität, Abbau von Konfrontationsanlässen, personelle Einheit und damit umfassende Partizipation jedes Einzelnen am künstlerischen Gesamtvorhaben. Vielfach scheitern Ambitionen in dieser Richtung auch an der personellen Zusammensetzung der Ensembles, wenn zum Beispiel ältere Schauspieler die Möglichkeit haben, den Trend zur Gleichberechtigung aller Kollegen systematisch zu boykottieren.

Neben einer kleinen Gruppe von Theatern mit Mischformen sieht sich über ein Drittel der Befragten - vornehmlich aus finanziellen Erwägungen - nicht in der Lage, ein festes Ensemble zu beschäftigen. Diese - vornehmlich privatwirtschaftlich organisierten - Theater operieren ausschließlich mit Stückverträgen.

Dennoch ist zu konstatieren, daß die längerfristige Entwicklung, das Zusammenwachsen einer künstlerischen Gemeinschaft, das kreative Kontinuum von den befragten Regisseuren fast einhellig gewünscht wird.

Diese Tendenz findet in der folgenden Frage keine direkte Fortsetzung. Nur 16 Regisseure lehnen Gastregien als Verstoß gegen die Ensembleidee ab.

Fast 60% verneinen die Frage nach Veränderung ihres Inszenierungsstils durch die Anpassung an eine personell-veränderte Situation. Das große Bekenntnis zum Ensemble widerspricht dieser Aussage ganz offensichtlich.

Als überraschend ist auch das Ergebnis der Frage nach Sinn und Zweck von Starengagements zu werten. Während nur 39% dies im Sinne einer stringenten Ensemblearbeit für schädlich und überflüssig halten, sind die übrigen Regisseure - sogar die beiden Theaterkollektive - bereit, solchen Engagements zuzustimmen.

Obwohl die Idee des Ensembles unter den befragten Regisseuren fast nur Anhänger findet, sind doch die wenigsten bereit oder in der Lage, diese Idee tatsächlich in der Praxis der Theaterarbeit zu verfolgen und weiterzuentwickeln. Konsequente Ensemblearbeit - hierin dürfte der Grund liegen - vermag dem Regisseur nur selten spektakuläre Erfolge zu verschaffen;[32] diese lassen sich in Gastregien gefahrloser, schneller und unverbindlicher erzielen. Ein Ensemble stellt viele Forderungen an den Regisseur, bevor es bereit ist, den Bonus seiner bruchlosen Homogenität in den Dienst der Inszenierung zu stellen. Diese Konsequenzen auf sich zu nehmen, scheuen sich die meisten Regisseure.

C. II. 2.d. Antworten auf die Zusatzfrage B.III.4: ("Vermissen Sie in diesem Fragenkomplex etwas?"):

Ein essentielles Problem scheint auch in diesem Fragenkomplex nicht vergessen worden zu sein, da wiederum nur 4 Regisseure überhaupt von dieser Frage Gebrauch machten. Die jeweiligen Anmerkungen weisen keine Übereinstimmung auf; sie können daher unerwähnt bleiben.

---

32) Peter Steins Schaubühne bildet da eine Ausnahme.

C. II. 3. Fragenkomplex C:

Die Fragen zu diesem Komplex sind programmatisch strukturiert und in eine gewisse Chronologie gebracht. Viele der hier operationalisierten, in kleine Fragengebilde aufgelösten Themenkreise aus dem Vorprobenstadium der Regiearbeit blieben bisher unerforscht.

C. II. 3.a. Antworten auf die Fragen C.I.1+2: ("Wie und durch wen kommt die Entscheidung zustande, ob und welches Stück Sie inszenieren? 2. Gibt es den Fall, daß Sie sich einer Entscheidung über ein Stück oder Besetzung gegen ihren Willen unterordnen müssen?"):

Ad 1.

Mit 14 Regisseuren (34%) erklärte über ein Drittel der Befragten, daß sie die definitive Entscheidung in diesen Fragen allein verantwortlich treffen können. Hierbei handelt es sich nicht - wie man vermuten könnte - nur um Intendanten und Oberspielleiter, die in der Hierarchie eines Theaters per se ganz oben rangieren:

> "Die Entscheidung hierüber kommt durch mich alleine zustande, weil ich hier ideale Bedingungen in einem Hause habe, wo jeder jeden geborgen macht. Und wenn ich eine Stückidee habe, die von Spielplan etc. möglich ist, dann gibt es da keine Schwierigkeiten." (Franz Baumbauer)

Für 5 Interviewte (12%) trifft das Kollektiv, die Gruppe, die Vollversammlung hierüber die letzte, verbindliche Entscheidung, was in diesen Fällen auch nicht überraschen dürfte, da die innere Führung dieser Theater und Gruppen eine andere Entscheidungsform gar nicht zuließe. Die Bereitschaft, sich willig unterzuordnen, bildet somit nur eine konsequente Fortsetzung ihrer allgemeinen Vorstellungen.

13 Regisseure (32%) beschreiben die Entscheidung als einen von der Direktion und ihnen selbst einvernehmlich diskutierten Vorgang. Hier wird die Entscheidung kollektiviert, d.h. ausschließlich im Dialog der administrativ und künstlerisch Verantwortlichen eines Theaters getroffen. 3 Regisseure differenzierten nochmals, indem sie sich eine Einflußmöglichkeit auf die verbindlichen Entscheidungsinstanzen eines Theaters bescheinigen, ohne diese allerdings auch formal fixieren zu können.

> "Wir haben eine ständige Konferenz von Regisseuren und Dramaturgen. Und wenn der Spielplan steht, dann unterhalten wir uns darüber, wer von uns welches Stück machen will. Daraus ergibt sich, welches Stück von uns und mir, und welches von Gästen gemacht werden soll."
> (Klaus Schlette)

Auch hier ist ein spezifischer Schwerpunkt ebensowenig zu erkennen wie schon bei den Vertretern der individuellen Entscheidung. Eine Ausnahme bilden nur die Gruppen und Kollektive, deren Entscheidungsform bereits angedeutet wurde.

Nur 6 Regisseure sehen sich vollständig abhängig von den Vorschlägen ihrer Theaterleitungen. Den Versuch, eigene Präferenzen bei Intendanz oder Dramaturgie durchzusetzen, beklagen sie als subalternen und institutionalisierten Weg.

Ad 2.

Die Tendenz zur Entscheidungsautonomie des Regisseurs setzt sich in den Antworten zu dieser Frage fort: 63% der Befragten (26%) sind unter keinen Umständen bereit, sich einer Entscheidungsverfügung des Intendanten in der Stückfrage zu unterwerfen, bzw. eine Fremdentscheidung durch Annahme eines Inszenierungsauftrages mitzutragen.

Bei der gleichen Fragestellung nach der Besetzung sind es immerhin noch 18 Regisseure (44%), die eine oktroyierte Besetzung in keinem Fall akzeptieren würden.

4 Regisseure (10%) erklärten sich nur dann bereit, die Inszenierung eines Stückes zu übernehmen, das nicht mit ihnen besprochen worden ist, wenn die Krankheit des vorgesehenen Regisseurs oder Dispositionseinbrüche einen außergewöhnlichen Notstand verursachen. Diese Möglichkeit wird in der Besetzungsfrage häufiger einkalkuliert; 13 Interviewte (32%) sprechen sich dafür aus, in einer Notsituation durchaus auch einmal einer kompromißhaften Besetzung zuzustimmen.

> "Einer Entscheidung über das Stück niemals, Besetzung nur insoweit, als ich natürlich in Ingolstadt nie ganz ideal besetzen kann. Da geschieht aber nie etwas gegen meinen Willen, allenfalls gegen meine Vorstellungen, wenn ich die Figuren des Dichters nicht adäquat besetzen kann. Eine gute Besetzung kann ja auch mal krank werden." (Michael Peter)

6 Befragte (14,5%)[33] versicherten ihre Bereitschaft, sich in Stück- oder Besetzungsfragen einer demokratischen Entscheidung der Gruppe, Vollversammlung oder des Kollektivs nicht nur zu unterwerfen, sondern sie sogar aktiv mitzutragen, da dies zu den Verkehrsformen demokratischer Entscheidungen gehöre. Allerdings wurde eingeräumt, daß der intensive Dialog, der diesen Abstimmungen vorauszugehen pflege, vergewaltigende Entscheidungen für den Einzelnen in der Regel ausschalten könne, wenn die Bereitschaft zur Einigung bei allen gleichermaßen vorhanden sei.

> "Ich werde mich bei entscheidenden Fragen einem Mehrheitsbeschluß der Gruppe beugen." (Jan Krämer)

Nur 5 Interviewte (12%) sehen sich willkürlichen Entscheidungen der Theaterleitung ausgeliefert, ohne die Möglichkeit eines Vetos zu besitzen:

> "Diese Unterordnung ist sogar das Übliche. Als Anfänger-Regisseur, außerdem noch als Frau, darf ich froh sein, überhaupt inszenieren zu können. Für ein Stadttheater ist jeder Anfänger ein Risiko. Diese Situation ist natürlich für den Angänger grauenhaft und erniedrigend, demütigend und undankbar. Letztes Jahr inszenierte ich

---

33) Dabei handelt es sich um die Verfechter einer Kollektiventscheidung in der vorangegangenen Frage.

das Weihnachtsmärchen. Das war eine Gnade, daß man es mir überhaupt gegeben hat. Ich konnte mir das Stück aber nicht auswählen. Ich halte die Situation für untragbar. Innerhalb des großen Systems aber ist sie typisch. Es gibt zuviel Nachwuchs. Inszenieren will jeder. Außerdem gibt es noch sehr wenige Frauen, die inszenieren. Die Vorurteile sind riesig." (Anita Ferraris)

Zusammenfassende Wertung:

Die Autonomiebestrebungen der Regisseure gegenüber ihren Auftraggebern erscheinen erstaunlich angesichts der oft deprimierten Aussagen in früheren Antworten. Die meisten Befragten sehen diesen Entscheidungsprozeß als Teil ihrer Verantwortungs-, zumindestens aber Einflußsphäre. Dafür lassen sich mehrere Gründe angeben: Für die Theaterleitung oder das beschlußfassende Gremium ist es sehr oft nicht nur eine Frage der Kollegialität, sondern auch der künstlerischen Opportunität, einen Regisseur nicht zu Entscheidungen zu zwingen, die dieser glaubt, nicht vertreten zu können. Eine unter derartigen Bedingungen zustande gekommene, unengagierte Arbeit muß ein künstlerisches Resultat hervorbringen, das gewiß nicht im Sinne der Leitung eines Theaters liegen dürfte. Pressionen wird man daher zu vermeiden suchen.

Eine andere Erklärung - einige Regisseure wiesen darauf hin - könnte im opportunen Verhalten der Regisseure ihren Theaterleitern gegenüber gesehen werden. Die Arbeitssituation in diesem Beruf darf man als in einer Weise angespannt bezeichnen, die den Theaterleitungen das Durchsetzen unpopulärer Entscheidungen ohne größere Widerstände ermöglicht. Regisseure wie Schauspieler versuchen, einer offenen Konfrontation mit ihrer Leitung eher aus dem Wege zu gehen. Die Zahl der Unterordnungen dürfte also vermutlich etwas höher liegen als sich aus den erhaltenen Antworten zu dieser Frage erkennen läßt.

C. II. 3.b. Antworten auf Frage C.II.1: ("Die Entscheidung ist gefallen. Das Stück steht fest. Wer wird nun für die Entwicklung Ihrer Probenkonzeption besonders wichtig?"):

Sind die Regisseure allgemein bereit, andere Künstler in die konzeptionelle Phase einer Inszenierung zu integrieren, oder besteht doch die Tendenz, sich weitgehend auf die eigene, intellektuelle wie schöpferische Potenz zu verlassen?

Aufgrund der Imponderabilität der sich von Produktion zu Produktion ändernden Variablen sah sich nur ein Regisseur außerstande, diese Frage zu beantworten. Die Antworten der übrigen 40 Befragten fielen folgendermaßen aus:

26 Regisseure (63,5%) messen dem Bühnenbildner in der Erarbeitung der Probenkonzeption eine eminente Bedeutung bei. 8 dieser 26 Regisseure placieren ihn in seiner Wichtigkeit sogar ausdrücklich neben sich selbst. Es handelt sich dabei um Regisseure, die der Raumkonzeption, dem optischen Rahmen ihrer Inszenierung, einen dominierenden Stellenwert einräumen.

6 Interviewte betonen die Bedeutung des Kostümbildners - sofern er nicht in Personalunion auch der Bühnenbildner einer Aufführung ist - für ihre Inszenierungsvorbereitung; seine Bedeutung bleibt allerdings deutlich hinter der des Bühnenbildners zurück.

13 Regisseure (32%) bezeichnen sich selbst als die entscheidende Person innerhalb der Vorbereitungszeit. Eine Konsultation anderer Bühnenkünstler räumen sie zwar ein, doch genießt die auf die eigene Person beschränkte Vorbereitungsarbeit eindeutig Vorrang.

In konsequenter Parallelität zu ihren übrigen Aussagen bezeichnen die Vertreter des Studententheaters ebenso wie die

beiden Theaterkollektive das ganze Team, die Crew, das Kollektiv, die Gruppe mit ihren einzelnen Spezialisten als das konzeptionell entwickelnde und auch beschließende Gremium ihrer Arbeit. Doch auch Regisseure des konventionellen Theaterbetriebes befürworten den kollektiven, zielbewußten Dialog als entscheidendes Stadium ihrer persönlichen Probenpräparierung.

Überraschend selten wird die Dramaturgie in die Entwicklung der Regiekonzeption miteinbezogen. Zwar nennen 14 Regisseure den Dramaturgen als Gesprächspartner, doch attestieren ihm nur 2 Regisseure[34] eine herausragende Relevanz. Die übrigen schränken seine Bedeutung auf die Funktion eines nur unwichtigen Beraters ein, auf den - wenn nötig - auch verzichtet werden könne.

Nur 4 Regisseure (10%) legen darauf Wert, den Schauspieler verantwortlich in die regiekonzeptionellen Entwicklungen miteinzubeziehen; damit wird ihm eine intellektuelle Bedeutungslosigkeit zuerkannt, die in diesem Ausmaß nicht erwartet werden konnte.

Die übrigen Antworten können unerwähnt bleiben, da sie keinerlei Signifikanz aufweisen.

Zusammenfassende Wertung:

Die Relevanz des optischen Rahmens auch für die dramaturgische Bearbeitung eines Textes schlägt sich mehr nieder in der Zahl derjenigen Regisseure, die dem Bühnenbildner die zweifellos größte Bedeutung beimessen. Bereits hier manifestiert sich der Einfluß des Bühnenbildners als entscheidendes, kreatives Pendant der Regie.

Ein Drittel der befragten Regisseure sieht sich selbst im Vordergrund. Diese Antwortmöglichkeit wählten besonders die Regisseure der Boulevardbühnen, die für ihre Sujets eine brei-

34) Beide sind neben ihrer Regietätigkeit auch dramaturgisch tätig.

te, wissenschaftliche Fundierung von vornherein für überflüssig halten. Diese ausgeprägte Disposition zur Autodetermination in der Entwicklung der künstlerischen Inszenierungsrichtlinien nimmt mitunter fast autistische Züge an.

Die Dramaturgie wird in überraschendem Maße aus diesem Entscheidungsprozeß ausgeklammert. Der mit primär organisatorischen Aufgaben befaßte Dramaturg wird als zu fachfremd, ja hemmend bezeichnet.

Der Schauspieler bleibt - bis auf wenige Ausnahmen - ebenfalls von der konzeptionellen Entwicklung ausgeschlossen; sein diskursives Denkvermögen scheint allgemein nicht sehr hoch eingeschätzt zu werden.

Aus den Antworten ergibt sich ein relativ homogenes und einheitliches Bild. Auch die Antwortanalyse zu dieser Frage darf als zwingender Beweis für die künstlerische Dominanz und Relevanz des Regisseurs in den Vorbereitungen zu einer Inszenierung gewertet werden. Er reglementiert und koordiniert letztlich alle künstlerischen Kapazitäten eines Theaters, die in irgendeiner Form an der späteren Aufführung beteiligt sind.

C. II. 3.c. Antworten zu Frage C.II.2: ("Vorausgesetzt, Sie vermögen die Vorbereitung auf die Proben in verschiedene Phasen einzuteilen: wie läuft die Vorprobenarbeit zeitlich ab und in welchem Stadium dieser Vorbereitungen ist wer für Sie am wichtigsten?"):

Die Frage nach der programmatischen Einteilung der Vorprobenzeit sollte feststellen, ob diese Arbeitsphasen der individuellen Entscheidung des einzelnen Regisseurs unterliegen oder invariable, theaterimmanente Strukturen diese Entscheidung weitgehend vorzeichnen.

Auf diese Frage variieren die Antworten in einem Umfang, daß eine Subsumierung fast nicht mehr möglich scheint. Die Methoden, zu einer festen Probenkonzeption zu gelangen, unterscheiden sich erheblich voneinander.

Am durchgängigsten läßt sich die Vorbereitungsphase noch bei den inhaltlich weitgehend festgelegten Theatern und seinen Regisseuren einordnen. Im Studententheater werden die Textvorlagen entweder massiv bearbeitet oder von der Gruppe selbst entworfen und entwickelt. Die beiden Theaterkollektive schreiben ihre dramatischen Texte grundsätzlich selbst. Dementsprechend unterscheidet sich die Chronologie ihrer Vorprobenarbeit ganz erheblich von den vertrauteren Mustern des konventionellen Theaters. Bei ihnen kommt es sehr häufig zu Koinzidenzen von noch nicht abgeschlossener dramaturgischer bzw. Autorentätigkeit und den ersten Bühnenproben am bereits fixierten Text. Eine typische Äußerung mag diese Vorgehensweise verdeutlichen:

> "Erste Phase: Suchen eines Themas und theoretische Beschäftigung mit dem Stoff, Analyse akuteller politischer Entwicklungen. Dann wird recherchiert, Gespräche mit Betroffenen geführt. Dann kommt die Entwicklung einer Fabel, dann werden die Personen und schließlich die Szenen entwickelt, dann geschrieben. Wenn die ersten Szenen geschrieben sind, beginnen schon gleich die Proben." (TIK)

Im Boulevardtheater besteht weitgehend Konsens über die Wichtigkeit einer frühzeitigen Besetzung, worin ein weiterer Beweis für die personell kalkulierte, idolatrische Faszination dieses Genres zu sehen ist. Die darauffolgende Vorbereitungsarbeit verläuft meist ziemlich einseitig: der Regisseur präpariert sich auf seine Inszenierung, ohne eine Konsultation der anderen Beteiligten für nötig zu halten:

> "Zuerst kommt die Besetzung, die ist entscheidend für alles, sie ist das wichtigste. Ansonsten läuft meine Vorprobenarbeit sehr bescheiden und unaufwendig ab." (Der Regisseur eines Boulevardtheaters)

Im Repertoiretheater aller Organisationsformen und Größenordnungen sieht sich der Regisseur fast ausnahmslos in der Lage, die Einteilung der Vorprobenarbeit, unabhängig von den ihm übergeordneten Zwängen, nach seinen individuellen Bedürfnissen und Fähigkeiten einzurichten.

Die Antwortverweigerungsquote ist erfreulich niedrig: Nur 2 Regisseure sahen sich außerstande, diese Frage konkret zu beantworten, da ihre Einteilung von vielen Faktoren abhänge und daher von Produktion zu Produktion anders ausfalle.

Im allgemeinen geht der Trend der Antworten aber dahin, das Kennenlernen des dramatischen Stoffes und die dramaturgische Aufbereitung der dramatischen Spielvorlage relativ frühzeitig vorzunehmen. Danach wird entweder gleich die Besetzung festgelegt oder die Raumkonzeption mit dem Bühnenbildner gemeinsam entwickelt. Ein Gespräch mit den Schauspielern steht in den meisten Fällen erst am Ende dieser Konzeptionsphase. Die bereits entwickelte und ausgearbeitet vorliegende Konzeption wird dann dem an der Produktion beteiligten Ensemble vorgetragen, wobei einige Regisseure geringfügige Veränderungen ihrer Regiekonzeption durch den Kontakt mit den Schauspielern hinzunehmen bereit sind. Die drei folgenden Aussagen sind symptomatisch für unterschiedliche Ausformungen einer ähnlichen Grundauffassung:

> "1. Ein allgemeines Phantasieren über das Stück und die Verwirklichungsformen in der Stadt. 2. Konkrete dramatische Analyse. 3. Einigung auf das Bild, die wiederum von möglichst vielen erzielt wird. 4. Bauproben. 5. Spätestens jetzt - möglichst schon früher - Konzeptionsgespräche." (Horst Siede)

> "Chaotisch, verglichen mit der konventionellen Arbeitsweise. Ich gehe sporadisch 'ran, wenn ich Lust habe und mir was einfällt. Dann lasse ich es liegen, warte ab, versuche ganz allmählich und ohne Druck, mich in das Stück hineinzuarbeiten. Man assoziiert viel, die Sache konkretisiert und präzisiert sich dann langsam immer mehr. Für mich gibt es keine feste Methode." (Michael Gruner)

"Zuerst liest man selber, andere parallel dazu auch; dann redet man mit dem Dramaturgen über Bühnenbildner, erarbeitet einen Vorschlag, geht damit zum Ensemble, schlägt es vor; dann findet die nächste Auseinandersetzung statt." (Der Regisseur einer Landesbühne)

Zusammenfassende Wertung:

Ist die administrative Entscheidung erst einmal gefallen und der Regieauftrag erteilt, so besitzt der Regisseur in der sich anschließenden Vorbereitungszeit ein hohes Maß an Autonomie. Die Regisseure des Repertoiretheaters erklären übereinstimmend, die Zeit bis zur ersten Probe nach eigenem Belieben einteilen zu können; sie sehen sich in der Lage, ihre Mitarbeiter dem eigenen Vorbereitungsrhythmus zu unterwerfen. Die Schauspieler allerdings bleiben von der Entwicklung der Konzeption weitgehend ausgeschlossen. Ihre Partizipation bleibt - mit wenigen Ausnahmen - auf die passive Entgegenahme des bereits festgelegten Konzeptes beschränkt.

Im Gegensatz dazu vermag der Bühnenbildner seine Bedeutung als integraler Bestandteil der Konzeptionsphase und wichtigster Gesprächspartner des Regisseurs auch hier wieder unter Beweis zu stellen, wie sich bereits in der vorangegangenen Frage abzeichnete.

Desgleichen bestätigt sich für die Dramaturgie - mit Ausnahme des Produktionsdramaturgen - ihre nur mittelbare Bedeutung für die dramaturgische Bearbeitung der Spielvorlage und die Entwicklung des Regiekonzeptes.

Allein die Regisseure der inhaltlich weitgehend festgelegten Theater weisen einen durchgängigen Vorbereitungsrhythmus auf. Das politisch-experimentelle Theater integriert die praktische Probenarbeit bereits in die Schöpfung und Entwicklung des

Spieltextes; ihre Einteilung ist also abhängig vom Reifegrad der dramatischen Vorlage.

Das Boulevardtheater unterstreicht mit seinem Wunsch nach frühzeitiger Besetzung die personell fixierte Bedeutung seines Erfolges. Die dramaturgische Bearbeitung nimmt einen nur bescheidenen Raum ein.

C. II. 3.d. Antworten auf die Frage C.II.3: ("Bitte skizzieren Sie Ihre gemeinsame Vorarbeit mit dem Bühnenbildner!"):

In den beiden vorangegangenen Kapiteln wurde geklärt, wie hoch der Regisseur die Mitarbeiter an seiner Inszenierung einschätzt. In den folgenden vier Fragen werden die bisher nur skizzierten Vorgänge eingehender untersucht. In der ersten Frage geht es um den Bühnenbildner: Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit zwischen Bühnenbildner und Regisseur und welche praktischen Ausformungen hat sie? Zu welchem Zeitpunkt liegt die Raumkonzeption fertig vor?

Zwar zeichnen die Regisseure auch in dieser Frage wieder ein sehr individualistisches Bild ihrer Arbeitsmethoden, doch lassen sich in den Antworten methodische Grundmuster zusammenfassen:

Der weitaus größte Teil der Befragten gibt als ersten Schritt dieser Kooperation dem Bühnenbildner das Stück zu lesen. Darauf folgt ein intensiver und langer Dialog zwischen beiden, eine "gegenseitige Beplauderung",[35] aus der sich allmählich die optische Konzeption entwickelt:

> "Zuerst lesen wir unabhängig voneinander das Stück, dann spinnen, phantasieren, sammeln und sondieren wir gemeinsam, erst dann formulieren wir vorsichtig erste

35) Kurt Meisel

> Lösungsmöglichkeiten, dann stellen wir wieder in Frage, und erst dann entscheiden wir uns." (Thomas Schulte-Michels)

Diesem Statement entsprechen die Aussagen von 16 Befragten (39%). Die meisten von ihnen legen allerdings auf die Feststellung Wert, daß sie in diese Gespräche meistens eine recht genaue Vorstellung vom künftigen Bühnenbild als 'Verhandlungsbasis' mitbringen.

Eine andere Gruppe von Regisseuren (11/27%) sucht erst noch die Auseinandersetzung, die schöpferische Konfrontation mit dem Bühnenbildner, aus der als Synthese beider Vorstellungen die optische Konzeption einer Inszenierung entsteht:

> "Der Bühnenbildner und ich entwickeln erst mal unabhängig voneinander Vorstellungen. Vom Bühnenbildner verlange ich sie, weil ich auch welche habe. Dann sprechen wir inhaltlich über das Stück, ohne aber bisher die Vorstellungen des anderen zu kennen. Diese werden erst nachher ausgetauscht. Dann gibt es wieder eine Auseinandersetzung, dann schauen wir uns gemeinsam Bilder an, entwickeln die Bühnenästhetik, und dann werden Skizzen und Modelle angefertigt." (Falko Gottsberg)

6 interviewte Regisseure (14,5%) bekennen sich offen dazu, die Kreativität des Bühnenbildners vollständig den eigenen, dezidierten Vorstellungen zu unterwerfen. Sie setzen dem Bühnenbildner einen engen Rahmen, in dem er seine Vorstellungen entfalten kann. Unter diesen Voraussetzungen an einer Produktion teilzunehmen, wird eine große Anzahl profilierter Bühnenbildner sicherlich ablehnen. Die Äußerung von Serge Roon macht die beschriebene Haltung deutlich:

> "Ich gehe mit sehr dezidierten Vorstellungen zum Bühnenbildner, gebe ihm einen konzeptionellen Rahmen vor, den er akzeptieren muß, innerhalb diesem er aber auch relativ frei und kreativ arbeiten kann und soll. Dann lasse ich ihm Zeit, bin ein kritischer Partner und mache auch mal einen Kompromiß in Richtung Bühnenbildner; nur dann nicht, wenn ich gar nicht damit einverstanden bin."

Auf eine sehr individuelle Praxis trifft man beim Studententheater und den Theaterkollektiven. Die Reduktion der Ausstattung auf die Requisiten mit Spielfunktion ist nicht nur

finanziell erzwungen, sondern auch sehr stark inhaltlich motiviert:

> "Unser Bühnenbildner hat eine Doppelfunktion, d.h. er spielt auch gleichzeitig mit. Man überlegt aus dem Stück heraus und erstellt mit wenig Aufwand ein praktikables Bild." (Jan Krämer)

Unerwartet ist, daß nur ein Befragter sich bereit erklärte, den Inspirationen des Bühnenbildners vollständig zu folgen, diesem also einen eigenen und autonomen künstlerischen Kompetenzbereich einzuräumen.

Erwähnenswert erscheint noch die von einigen Regisseuren vorgenommene differenzierende Charakterisierung und Typisierung der Bühnenbildner: Sie unterscheiden den von der Malerei kommenden und an die Faszination des Optischen gebundenen, demiurgischen Bühnenbildner, der meistens sehr emotionale Bilder propagiert, dem vom Regisseur aber auch sehr viel unkomplizierter optisch-konzeptionelle Details vorgeschrieben werden können. Das andere Extrem bildet der intellektuelle, dramaturgisch denkende Bühnenbildner, der seine optischen Inspirationen primär aus dem dramatischen Text bezieht. Dieser Bühnenbildner ist für den Regisseur ein sehr viel unbequemerer Partner.

Zusammenfassende Wertung:

Die Quintessenz der erhaltenen Antworten besteht darin, daß die Fähigkeit und der Wille zur visuellen Imagination von den meisten Regisseuren ausdrücklich betont wird. Sie verurteilen die traditionelle Praxis vieler Regisseure, sich ausschließlich nach dem Angebot des Bühnenbildners zu richten. Für die meisten Befragten bildet die veränderbare, optische wie dramaturgische Vision eine untrennbare Einheit, die in einem intensiven und langen Dialog - auf den übereinstimmend

Wert gelegt wird - einer detaillierten Überprüfung unterzogen werden. Ein sehr ausstrahlungsstarker Bühnenbildner wird einem eher persönlichkeitsschwachen Regisseur in der Regel ein optisches Konzept aufzwingen können, ohne allzuviel Widerstand entgegengesetzt zu bekommen. Für diese Einschätzung spricht auch die vielfach beklagte Kostenexplosion im Ausstattungsbereich der Bühnen.[36)]

Der Bühnenbildner hat sich - im Gegensatz zu früheren Jahrzehnten, wo er als Bühnenmaler sehr häufig nur subalterner Funktionsträger sein konnte - heute neben dem Schauspieler zur unumstritten wichtigsten Person der Inszenierungsarbeit nach dem Regisseur entwickelt.

C. II. 3.e. Antworten auf Frage C.II.4: ("Legen Sie im Vorprobenstadium Wert auf gemeinsame Konzeptionsgespräche aller künstlerisch Mitverantwortlichen, und wie bereiten Sie ein solches Gespräch vor?"):

Diese Frage korrespondiert mit den drei vorangegangenen und den beiden sich anschließenden Fragen. Aus zwei Gründen ist sie für die Motivforschung dieser Untersuchung relevant: Einerseits dient sie zur Überprüfung der quasi als These in der Fragestellung vorausgesetzten Existenz eines solchen Gespräches als übliche Praxis, andererseits lassen die Antworten über das gestellte Thema hinaus Rückschlüsse auf die generelle Kooperationsbereitschaft der Regisseure zu.

30 Befragte (73%)[37)] halten derartige Gespräche für wichtig; sie erklärten, diese vor Probenbeginn auch regelmäßig abzu-

---

36) Vgl. hierzu die Antworten zu den Fragen B.II.1-4.
37) Die befragten Vertreter der Privattheater - mit Ausnahme des TIK -, insbesondere der Boulevard- und Tourneeunternehmen, sind hier nur sehr schwach repräsentiert.

halten. In der praktischen Verwirklichung dieses Vorhabens gibt es allerdings Meinungsverschiedenheiten, wie die folgenden Aussagen zeigen:

> "Kurz vor Beginn der Proben lege ich Wert auf ein oder mehrere solcher Gespräche mit den Schauspielern, dem Bühnenbildner und dem Dramaturgen. Ich unterbreite dann den Schauspielern gemeinsam mit meinen Mitarbeitern unsere gefundene Konzeption und stelle sie zur Diskussion." (Anita Ferraris)

und

> "Ja, zuerst im kleinen Rahmen ohne die Schauspieler. Irgendjemand schreibt dabei mit; das ist dann unsere zukünftige Ausgangsbasis. Dann kommen die Schauspieler hinzu, man spricht wieder, fängt nochmals von vorne an, hat aber doch schon die Sicherheit des schriftlich fixierten Vorgespräches." (Michael Gruner)

4 Regisseure (10%) teilten bedauernd mit, daß ein solches Gespräch aus Zeitnot für sie nicht in Frage komme, was nicht ganz glaubhaft erscheint, da andere Regisseure des gleichen Theaters hierin keinerlei Probleme sehen. Es ist zu vermuten, daß eine individuell begründete Lethargie solche Gesprächen gegenüber den eigentlichen Ablehnungsgrund bedeutet.

8 Regisseure (19,5%) lehnen derartige Konzeptionsgespräche kategorisch ab, oder weisen darauf hin, daß der Veranstaltungsaufwand in keinem Verhältnis zu ihrem Ergebnis stehe. Dazu einige Aussagen:

> "Nein, das wäre die Pest! Soll ich mir das Bla-Bla der Schauspieler anhören, die selbst unvorbereitet da hinkommen würden!?" (Kurt Raeck)

> "Ich tue es manchmal, weil es Mode ist. Eigentlich aber haben die Schauspieler zuwenig Zeit und Ahnung dafür." (Horst Antlitz)

Bei den Verfechtern dieser Grundüberzeugung handelt es sich zum überwiegenden Teil um die älteren Regisseure einerseits und die Repräsentanten des privaten und subventionierten Boulevardtheaters andererseits. Ihre pragmatische Arbeitsauffassung bringt sie zu dem apodiktisch formulierten Schluß:

"Konzeptionsgespräche im Boulevardtheater sind absurd." (Peter Ahrweiler) Und: "Bei uns wird nicht gequatscht, sondern gearbeitet." (Der Regisseur eines Boulevardtheaters)

Von den Regisseuren, die diesen Gesprächen positiv gegenüberstehen, betonen 26 (63,5%) ausdrücklich die Einbeziehung des Schauspielers als entscheidendem Gesprächspartner.

Wie offen gehen die Regisseure in solche Gespräche? Nur 4 Befragte (10%)[38] erklärten, daß sie die gesamte Konzeption ausschließlich in der Gruppe entwickeln, also in einer internen Auseinandersetzung zu einer kollektiven Willensentscheidung gelangen, ohne Gesprächsverlauf und -ziel vorher zu fixieren. Joachim Lang, der einzige 'Dissident' in dieser Frage, ordnet sich selbst und seine Funktion anders ein:

> "Konzeptionsgespräche gibt es nur in der Gruppe. Ich bin aber der, der didaktisch geschickt versuchen muß, den anderen etwas zu vermitteln. Das ist ein demokratischer Prozeß, der aber nicht dazu führen darf, daß man alles problematisiert und zerredet. Das würde ich unbedingt unterbinden."

Der sich in den beiden Statements von Ferraris und Gruner bereits andeutende Versuch, die Gespräche mit einem hohen Maß an Offenheit, mit einem kalkulierten und den Schauspielern konzedierten Spielraum für Veränderungen zu führen, wird von 15 Regisseuren (36,5%) geteilt. Allerdings erscheint diese Einstellung bei denjenigen Regisseuren nicht ganz glaubhaft, die diese Gespräche kurz vor der ersten Probe ansetzen oder gar erst in der Leseprobe durchführen. In diesem definitiven Stadium der Vorbereitung wird sich ein hohes Maß an Veränderungsbereitschaft und Veränderbarkeit kaum noch aufrechterhalten lassen.

---

38) Es handelt sich hierbei um die Vertreter des Studententheaters (mit Ausnahme von Joachim Lang) und die beiden Theaterkollektive.

Mit 18 Regisseuren (44%) liegt die Zahl derjenigen Regisseure, die ihre Konzeption - wenn nicht ganz, so doch zum allergrößten Teil - bei den Schauspielern durchzusetzen gewillt sind, überraschend hoch. Hier scheint eine Diskrepanz zu bestehen zwischen der in anderen Antworten angetroffenen Offenheit und Aufgeschlossenheit der Regisseure und ihrem an anderer Stelle mitunter recht direkt vertretenen Reglementierungs- und Unterwerfungswillen. Ein Beispiel:

> "Ja, ich setze mich mit allen vor den Proben zu einem Konzeptionsgespräch zusammen, wo ich antippe und merke, ob die Schauspieler meine Konzeption hören wollen. Darauf stelle ich mich ein. In der Regel aber liefere ich den Schauspielern den Rahmen, in dem sie dann träumen dürfen." (Serge Roon)

Zusammenfassende Wertung:

Drei Viertel der interviewten Regisseure legen auf die Veranstaltung von Konzeptionsgesprächen großen Wert. Nur die älteren, einer anderen Bühnentradition angehörenden Regisseure und die im Sujet auf reine Unterhaltung festgelegten Regisseure bezeichnen derartige Gespräche als künstlerisch redundant oder motivieren ihre Ablehnung mit einem finanziellen wie zeitlichen Defizit. Vermutlich müßte ein Boulevardtheaterregisseur - von seinen Kollegen belächelt - an der Ambition eines solchen Vorhabens, wie es noch nie im Boulevard gefordert, geschweige denn praktiziert wurde, vollständig scheitern.

Fast zwei Drittel der Regisseure gestehen dem Schauspieler in diesen Gesprächen die Prädomination zu. Allerdings bestätigte sich eine Tendenz, die sich bereits in den Antworten zu Frage C.II.2. abzuzeichnen begann: Der Schauspieler erhält in den meisten Fällen eine nur sehr begrenzte, vom Regisseur limitierte Möglichkeit, auf den dramaturgischen wie regielichen Konzeptionsrahmen Einfluß zu nehmen. Solche Konzeptionsgespräche dürften dann hauptsächlich darin bestehen, den

Schauspieler in die ihm übertragene Rolle einzuweisen. Apperzeptive Fähigkeiten werden eher von ihm verlangt als die Entwicklung kreativer Alternativen. Ein Äquivalent zum Regisseur vermag ganz eindeutig nur der Bühnenbildner in diesen Gesprächen herzustellen; selbst dem Dramaturgen kommt eine nur untergeordnete Bedeutung zu. Es wäre allerdings falsch, in diesem Punkt die Gefahr einer künstlerischen Kollision zwischen Regisseuren und Schauspielern zu sehen; die Schauspieler hegen im allgemeinen nur geringe Ambitionen, die Intentionen ihres Regisseurs entscheidend zu verändern.

Die wenigsten Regisseure sind also bereit, sich in diesen Gesprächen angreifbar zu machen. Der Regisseur und seine menschliche wie künstlerische Souveränität bestimmt auch in dieser Frage wieder ganz eindeutig den Grad an Offenheit, Problembewußtsein und Diskussionsbereitschaft vor Probenbeginn.

Studententheater und Theaterkollektive propagieren auch in dieser Frage konsequent ihre alternative Arbeitsform: Permanenter Dialog aller Gruppenmitglieder und gemeinsame Entwicklung einer Konzeption ohne einseitige Kompetenzverteilung.

C. II. 3.f. Antworten zu den Fragen C.II. 5+6: ("5. Legen Sie vor Beginn der Proben Wert auf die Mithilfe eines Dramaturgen, und wie sieht diese Zusammenarbeit aus? 6. Wie beurteilen Sie die Funktion eines Produktionsdramaturgen?"):

In den vorangegangenen, bereits analysierten Antworten manifestierte sich ein zwiespältiges Bild in der Beurteilung des Dramaturgen. Viele Regisseure legen Wert darauf, die Dramaturgie aus den entscheidenden konzeptionellen Auseinandersetzungen fernzuhalten. Zwei Fragen sollen die Motive dieser Einschätzung klären helfen. Die erste Frage hierzu versucht

das Image der traditionellen, konventionellen Dramaturgie[39] herauszufinden. Die andere Frage interessiert sich für die Meinung der Regisseure zu einer neuerdings praktizierten, auf moderne Arbeitsbedürfnisse und -methoden abgestimmten Form der Dramaturgie: den Produktionsdramaturgen.

Überwiegend positiv wird die konventionelle Dramaturgie nur von 8 Regisseuren (19,5%)[40] beurteilt. Allerdings muß ergänzend angemerkt werden, daß keiner dieser sich positiv äußernden Regisseure dem Dramaturgen ein Bearbeitungs- oder Strichrecht am dramatischen Text einräumt. Typisch sind Antworten wie die folgende:

> "Ja, und zwar sehr frühzeitig, schon beim Lesen der Stücke und ihrer Auswahl. Mit der Dramaturgie wird die Hälfte der Arbeit gemacht, bevor man als Regisseur zu arbeiten beginnt." (Peter Thomas)

In dieser Beurteilung kommt sehr deutlich zum Ausdruck, daß Regie und Dramaturgie koexistierende, aber nur selten einmal konvergierende Bereiche darstellen. Die Regisseure nehmen in einer frühen Phase ihrer Vorarbeit gewisse Hilfestellungen und komplementäre Funktionen des Dramaturgen in Anspruch, halten diese aber - dabei handelt es sich sogar um die Meinung derjenigen Regisseure, die der Dramaturgie grundsätzlich positiv gegenüberstehen! - in dem Augenblick für abgeschlossen, wo der eigentliche, kreative Arbeitsprozeß des Regisseurs einsetzt.

Die weitaus größte Zahl der Befragten (18/44%) ist bereit, der Dramaturgie dann eine sinnvolle Funktion zu attestieren, wenn gewisse Voraussetzungen erfüllt sind. Der Dramaturg muß qualifiziert und kompetent sein, was in vielen Fällen mit einem ziemlichen Glücksfall gleichgesetzt wird. Die Dramaturgie sollte darüber hinaus die ihr zugewiesene Rahmenkompetenz

---

39) Gemeint ist damit die Form der Dramaturgie, die innerhalb eines Theaters - wie heute allgemein üblich - mehrfachen Arbeitsbelastungen ausgesetzt ist (Spielplangestaltung, Organisation, Programmheftentwürfe u.v.m.)

40) Diese Regisseure arbeiten ausnahmslos an kleineren Repertoirebühnen.

nicht überschreiten; jene bleibt jedoch zum überwiegenden Teil auf organisatorisch-subalterne Aufgaben beschränkt.

> "Der Dramaturg ist dann überflüssig, wenn er schlecht ist; und es gibt sehr wenige gute Dramaturgen. Wenn er gut ist, kann er durch eigene Gespräche mit allen Beteiligten neue Aspekte bringen, und er entlastet den Regisseur von vielem Kleinkram." (Falko Gottsberg)

Michael Gruner motiviert das gespannte und komplizierte Verhältnis zwischen Regisseur und Dramaturg auf die hinlänglich bekannte Weise:

> "Ich würde gerne mit einem Dramaturgen vorarbeiten, nur sind die fast immer völlig überlastet mit Amts- und organisatorischen Geschäften."

Regisseure wie die eben zitierten halten die Dramaturgie fast ausnahmslos - entgegen ihren eigentlichen, originären Aufgaben innerhalb des Theaters - für denaturiert und fehlbeschäftigt. Diese Entwicklung hat, wie bedauernd konstatiert wird, einen deutlichen Qualitätsverlust der Dramaturgie im kreativen Bereich nach sich gezogen.

11 Befragte (27%)[41] halten die Dramaturgie für überflüssig, negativ oder sogar schädlich. Hierzu einige typische Aussagen:

> "Der Dramaturg sollte nur antworten, wenn man in was fragt, sonst geht er einem auf die Nerven." (Andreas Gerstenberg)

> "Ich habe da schlechte Erfahrungen. Ich kann dieses kluge Geschwätz nicht ausstehen. Die interessieren sich nicht für die Proben und schreiben dann ein Programmheft, das völlig an der Inszenierung vorbeigeht. Leider gibt es fast keine guten Dramaturgen. Ich bearbeite daher meine Texte immer selber." (Frank Baumbauer)

Die beiden folgenden Aussagen erscheinen sarkastisch:

> "Dramaturgie ist eigentlich gar kein Beruf. Das ist eine Entwicklungsphase am Theater, weiter nichts." (Kurt Raeck)

---

41) Studententheater und Theaterkollektive befinden sich nicht darunter. Die meisten Regisseure gehören Privattheatern an.

> "Ich lege größten Wert darauf, einen Dramaturgen nicht zu sehen! Ich habe auch schon Dramaturgen von den Proben verwiesen, weil sie sich einmischen wollten." (Axel von Ambesser)

Die Regisseure des Boulevardtheaters disqualifizieren den Dramaturgen als teuren und überflüssigen Luxus:

> "Der hätte hier kaum Sinn, weil das, was wir hier machen - in allen Ehren - etwas simpel ist. Eine Dramaturgie wäre da unsinnig." (Der Regisseur eines Boulevardtheaters)

Welchen Nutzen kann die Dramaturgie dann überhaupt für den Regisseur haben?

Hier lassen sich zwei gleich starke Antwortgruppen voneinander unterscheiden. 15 Interviewte (36,5%) sehen in der Dramaturgie hauptsächlich ein administratives Verwaltungsorgan, dessen Aufgaben weitgehend auf die Gestaltung des Spielplanes, das Beschaffen von Literatur zu einem Stück und die Wahrnehmung aller organisatorisch-technischen Dispositionsfragen beschränkt bleiben. Eine Beeinflussung des Regisseurs scheint demnach ausgeschlossen.

Die Regisseure der zweiten Gruppe (ebenfalls 15/36,5%) konsultieren den Dramaturgen mitunter bei der Klärung inhaltlicher Fragen. Sie sehen im Dramaturgen einen geschulten Gesprächspartner, der wertvolle Anregungen zu geben in der Lage sein sollte. Eine kompetitive Relevanz im künstlerischen Gesamtprozeß der Regie - dem Bühnenbildner vorbehaltlos konzediert - wird in keinem Fall auf den Dramaturgen übertragen. Die Bearbeitung des dramatischen Textes, das Einstreichen der Spielvorlage und die damit verbundenen Arbeiten werden nicht an den Dramaturgen delegiert. 18 Regisseure (44%) erklärten sogar ausdrücklich, auf eine eigene dramaturgische Bearbeitung des Textes als einem konstitutiven, kreativen Teil ihrer Regiearbeit besonderen Wert zu legen:

> "Mir ist die Mithilfe eines anderen Dramaturgen etwas fremd. Ein Regisseur muß auch sein eigener Dramaturg sein; das halte ich für eine unbedingte Forderung." (Hans Dieter Schwarze)

Für die Repräsentanten des Studententheaters und die politisch engagierten Theaterkollektive stellen sich die Fragen sowohl nach der konventionellen Dramaturgie wie nach dem Produktionsdramaturgen in dieser Form nicht. Bei ihnen wird Dramaturgie im Kollektiv geleistet und auch verantwortet; sie bildet keinen von der Gruppenarbeit isolierbaren Einzelaspekt der Arbeit. Die Dramaturgie wird von allen befragten Vertretern dieses Theatergenres für sinnvoll und wichtig gehalten. Diese Beurteilung versteht sich allerdings für Theaterleute, die ihre Spielvorlagen in der Regel selbst aus recherchierten Fakten und fiktiven Elementen entwickeln, fast von selbst.

Eine Diskrepanz zu den gerade vorgestellten Auffassungen ergibt sich aus der Beurteilung der Funktion eines Produktionsdramaturgen: 22 Regisseure (53,5%) beurteilen diese aktualisierte Form dramaturgischer Mitarbeit positiv. Dabei fällt als signifikant auf, daß 15 dieser 22 Regisseure die Bedeutung der konventionellen Dramaturgie in der zuvor gestellten Frage entschieden anzweifelten.

> "Der Produktionsdramaturg ist die einzig sinnvolle Form des Dramaturgen im Regieprozeß, die wir auch sehr intensiv verfolgen. Wir haben daher auch mehr Dramaturgen als andere Theater." (Horst Siede)

Nur 5 Regisseure praktizieren diese Form der Dramaturgie an ihren Theatern tatsächlich. Die anderen Befragten stellen dem Produktionsdramaturgen zwar ein gutes Zeugnis aus, sehen sich aus finanziellen Gründen jedoch nicht in der Lage, ihn an ihren Häusern durchzusetzen.

6 Regisseuren (14,5%) erscheint das Verhältnis von finanziellem Aufwand für die Beschäftigung eines Produktionsdramaturgen und seiner künstlerischen Effizienz als äußerst problematisch:

> "Falsch ist der Produktionsdramaturg sicherlich nicht, aber auch nicht unproblematisch. Er kommt aus der Schaubühnenecke, wo man ein halbes Jahr probieren kann. Da ist er sicherlich sinnvoll; aber bei uns ist das gar nicht machbar." (Bernd Leifeld)

Auf ausdrückliche Ablehnung stößt der Produktionsdramaturg bei einem Viertel der Befragten (10/24,5%). Es handelt sich hierbei in der Hauptsache um die Regisseure des Boulevardtheaters, die eine Dramaturgie durchweg für überflüssig oder sogar schädlich halten.

Zusammenfassende Wertung:

Während der konventionelle Dramaturg von nur knapp 20% der Befragten uneingeschränkt positiv beurteilt wird (44% schränken seine Bedeutung stark ein und 27% lehnen ihn als überholt oder überflüssig ab), sieht man im Produktionsdramaturgen als einer neuen, alternativen Form der Dramaturgie einen akzeptablen Partner des Regisseurs. Ihm ist man sogar bereit, sehr viel weitergehende Kompetenzen einzuräumen. Von der heute üblichen Dramaturgie glauben die meisten Regisseure keine Impulse und Innovationen mehr empfangen zu können. Daher beschränken sie seine Teilnahme im allgemeinen auf die Erfüllung künstlerisch sekundärer Aufgaben. Seine Integration in den kreativen Bereich der Regie vorzunehmen, sind die meisten Interviewten auf keinen Fall bereit.

Vielleicht sollte hier von den Verantwortlichen aller Theater ein Weg gesucht werden, um die gewiß sinnvolle und zu kreativen Impulsen fähige Dramaturgie wieder an die Bühne und ihre praktischen Erfordernisse heranzuführen. So könnte ihr fortgeschrittener Entfremdungsprozeß wieder rückgängig gemacht werden. Den meisten Dramaturgen wird von der Regie vorgeworfen, sich fast ausschließlich mit praxisfernen, intellektualistischen Problemen zu befassen und damit das eigentliche Ziel aus den Augen zu verlieren: aus der umfassenden Kenntnis aller eine Aufführung konstituierenden Faktoren die Aufbereitung, Einrichtung und Versinnlichung des dramatischen Textes verantwortlich mitzugestalten. Diese originäre Hauptaufgabe scheint heutzutage von der Dramaturgie auf dem Theater

nur noch in bescheidenem Umfange wahrgenommen zu werden. Der Produktionsdramaturg und seine administrativ abgesicherte Konzentration auf den künstlerischen Probenprozeß wäre in der Lage, als sinnvolles Modell für eine von der Regie anerkannte Restauration dieses wichtigen, theatralischen Berufes zu dienen.

Wenn sich die Dramaturgie allerdings nicht bereit findet, neue Arbeitsformen und -inhalte zu entwickeln, dürfte sie ihre traditionellen Rechte, Pflichten und Fähigkeiten immer weiter einbüßen.

C. II. 3.g. Antworten auf Frage C.III.1: ("Kommt es bei der Textbearbeitung vor, daß Sie sich von einer möglichen Publikumsreaktion (Lacher, Spannungsmoment ...) beeinflussen lassen?"):

Die zuschauerorientierten Intentionen des Regisseurs, sein Verhältnis zu dieser amorphen, dispersen und anonymen Menge von Menschen, vor denen er seine Inszenierung letztlich zu verantworten hat, sollte zu einem wichtigen Untersuchungsgegenstand der Theaterwissenschaft erhoben werden. Daher ist von besonderem Interesse - aktuelle Untersuchungen hierüber existieren nicht -, welche Haltung der Regisseur zum Rezipienten einnimmt. Der Regisseur prädisponiert schließlich weitgehend die Situationen, unter denen eine Interaktion zwischen Zuschauern und Schauspielern bei der Aufführung zustande kommt.

Bedingungslos positiv wurde die Frage von 19 Interviewten (46,5%) beantwortet, wobei sich eine sehr interessante Gewichtung ergibt: In diesem Punkt nämlich stimmen die Regisseure der Boulevardtheater ausnahmsweise völlig mit den Repräsentanten der Studententheater und Theaterkollektive überein - wenn auch aus sehr verschiedenen Motiven: Beide intendieren eine kalkulierte Beeinflussung, ja Manipulation der Zuschauer. Die

überraschende Harmonie ist ebenso evident wie erklärlich: Beide wollen - und darin besteht ihr besonderes Anliegen - eine bestimmte Haltung beim Publikum provozieren. Das Boulevardtheater bemüht sich um den kompromißlos fröhlichen - und damit zahlungswilligen - Zuschauer. Das experimentelle Theater ist - ebenso wie das politische Theater - in seiner Anwendung neuer, ästhetisch ungewohnter Techniken und Inhalte auf die Apperzeptionsbereitschaft des Publikums angewiesen. Der gemeinsame Nenner ist die Wirkung, freilich könnte sie nicht unterschiedlicher sein. Beide vermögen ihr Ziel nur zu erreichen, indem sie sich um theatralische Sinnlichkeit bemühen. Hierzu einige Äußerungen:

> "Das ist sogar das A und O unserer Arbeit. Wir versuchen, im Publikum Widerstände aufzubauen, Interesse und Denken anzuregen." (Helmut Engel)

Für das unterhaltungsbetonte Privattheater meint Axel von Ambesser:

> "Ja, unbedingt. Ich bearbeite ja einen Text nur, um ein Publikum in eine bestimmte Richtung zu stimmen, bei ihm Wirkung zu erzielen, es einzulullen in jede Richtung."

Der Regisseur eines Boulevardtheaters geht in seiner Methode noch einen Schritt weiter:

> "Ja, natürlich kalkulieren wir die mit ein. Wir machen vor der Premiere auch zwei Einspielvorstellungen, in denen die Reaktionen getestet und bewußt eingebaut werden oder wo man Pausen einbaut, um den Zuschauern Zeit zum Lachen zu geben."

Das "TIK" erklärte ebenfalls, nach den ersten Vorstellungen den Text bisweilen nach den Reaktionen des Publikums umzustellen.

Mit gewissen Einschränkungen beantworteten 5 Regisseure (12%) diese Frage positiv. Sie waren allerdings nicht bereit, die in der Frage formulierte Prämisse zu akzeptieren. Sie erklärten sich von der Notwendigkeit überzeugt, nur im vollen Bewußtsein eines Publikums Theater machen zu können; dieser Bewußtseinsprozeß nehme in der Praxis jedoch sehr viel diffe-

renziertere Formen an, als dies in der Fragestellung angedeutet sei.

> "Von möglichen Publikumsreaktionen weniger, von dramaturgischen Spannungsmomenten und Eigengesetzlichkeiten eines Theaterabends mehr." (Gerd Omar Leutner)

Horst Siede differenziert hier noch weitergehend:

> "Ja, die Reaktionen des Publikums sollte man zu kalkulieren versuchen, aber auch ständig überprüfen, ob die erwarteten Reaktionen tatsächlich eingetreten sind. Dies aber nicht nur auf oberflächliche Effekte wie Pointen, sondern auch mal zur Verhinderung einer Pointe, um eventuell einen tieferen Effekt zu erreichen. Nachträgliche Änderungen sind in bescheidenem Maß noch möglich."

9 Befragte (22%) äußerten sich zu dieser Frage distanziert. Sie erklärten sich außerstande, eine verbindliche Antwort abzugeben, da diese von veränderlichen Faktoren abhänge. In "seriösen" Stücken beispielsweise lehnen sie eine Kalkulation theatralischer Effekte ab; diese Scheu glauben sie, in Boulevardstücken sich nicht auferlegen zu müssen.

Andere Regisseure machen ihre Entscheidung von der szenischen Situation abhängig.

Im allgemeinen sieht man hierin einen kaum reflektierbaren "Erfahrungswert", wie z.B. das eigene "Gespür" für das Stück und das Publikum:

> "Das beruht natürlich auf dem Erfahrungswert, den man hat. Da hat man schon ein Gespür, daß man an das Publikum denkt: Wie kommt es beim Publikum an, oder: Wie könnte es ankommen?" (Kurt Meisel)

Einige Regisseure gaben offen zu, sich hierüber bisher noch keine Gedanken gemacht zu haben.

Immerhin betonte aber doch jeder fünfte Befragte, daß es für die Regie von eminenter Bedeutung sei, die regionalen Besonderheiten seines Publikums genau zu kennen.

10 Befragte (24,5%) verneinten diese Frage kategorisch. Sie sehen hierin entweder einen manipulatorischen oder opportunistischen, in jedem Falle illegitimen Akt:

> "Nein. Das halte ich für eine dem Zuschauer nicht zumutbare Manipulation, eine Beschränkung seiner Freiheit und der des Schauspielers. Es ist eine Vergewaltigung." (Falko Gottsberg)

Zusammenfassende Wertung:

Fast 60% der Befragten aller Schattierungen - dabei kam es zu einer überraschenden Übereinstimmung zwischen Boulevardtheater und freien Gruppen - beantworteten diese Frage mit Einschränkungen oder voll positiv. Dieses Ergebnis läßt den Schluß zu, daß sehr viele Publikumswirkungen von der Regie bewußt geprägt und intendiert werden. Dieses Antwortergebnis bestätigt darüber hinaus die starke dramaturgische Ambition der meisten Regisseure. Das Delegieren dramaturgischer Verantwortlichkeiten an den Dramaturgen selbst bedeutet eher die Ausnahme.

C. III. 3.h. Antworten auf Frage C.III.2: ("Konzipieren Sie auf eine bestimmte Ziel- oder Zuschauergruppe hin?"):

In der vorangegangenen Frage wurde festgestellt, daß mögliche Reaktionen des Zuschauers sehr stark von der Regie in die Vorbereitung einer Inszenierung impliziert werden. Aus diesem Grund ist es interessant zu erfahren, ob die Regie ihre Effekte nur reagierend-passiv, einer soziologisch nicht völlig identifizierten Zuschauergruppe gegenüber setzt, oder ob sie ein aktives Zielgruppentheater verfolgt, und damit die genaue Kenntnis der Zuschauerschichtung als notwendig voraussetzt. Dieser Frage soll im folgenden Kapitel nachgegangen werden:

Die Antworten hierzu fielen sehr eindeutig aus: 61% der Befragten (25%) erklärten ein engagiertes Zielgruppentheater für weder möglich noch wünschenswert. Die meisten charakterisierten ihr Publikum als bürgerlich, konventionell und repräsentationsgewohnt.

> "Nein, das geht nicht. Ich muß halt einfach wissen, ich bin in Osnabrück, und nicht in Berlin, und ich habe ein sehr bürgerliches Publikum." (Wolfgang Schön)

Bei der qualitativen Schichtung der Meinungen zeigen sich kaum Schwerpunkte. Nur die beiden Theaterkollektive und zwei Regisseure des Studententheaters sind in dieser Antwortgruppe nicht vertreten. Das mobile wie stationäre Boulevardtheater sprach sich fast einhellig gegen eine Zielgruppenorientierung aus:

> "Nein, zu uns kommen alle Schichten, die sich in jeder Beziehung anregen wollen." (Der Regisseur eines Boulevardtheaters)

Peter Ahrweiler ergänzt seine gleichfalls negative Antwort durch eine interessante Erfahrung:

> "Nein, die soziale Struktur des Publikums ist sehr unterschiedlich und schichtet sich komischerweise mit den Protagonisten um. Einmal kommen die Dörfer, dann wieder sehr städtisches, intellektuelles Publikum. Jeder Schauspieler strahlt irgendwie seine eigene Wirkung aus. Die muß man als Theaterleiter kennen. Bei Gunther Philipp z.B. habe ich bis Elmshorn alles fest in meiner Hand; spiele ich aber Aristophanes, intellektualisiert sich das Publikum."

8 Regisseure (19,5%) halten publikumsgezielte Produktionen nur im Bereich von Kinder- und Jugendtheater für möglich. Weitere 12 Befragte sehen für ein Zielgruppentheater sehr eingeschränkte Möglichkeiten. Die Charakterisierung dieser sog. Zielgruppen zeigt jedoch, daß hier überwiegend stochastische Auswahlkriterien Anwendung finden, die ein Zielgruppentheater mehr Wunschvorstellung als Theaterrealität sein lassen. Qualifizierte Äußerungen hierzu fehlen gänzlich:

"Wir haben ein primär studentisches Publikum. Das geht aber auch in die Stadt hinaus. Das ist die Zielgruppe, die ich einigermaßen kenne und auch kennen muß." (Joachim Lang)

"Das versuche ich sehr stark. Bei uns gibt es zwei grundverschiedene Gruppen. Die einen, die sich nur unterhalten wollen und etwas Anspruchsvolles gar nicht schlukken würden. Eine andere Gruppe - vorwiegend jüngere Zuschauer - wollen Anspruchsvolles geboten bekommen. Für die arbeite ich viel mehr." (Rainer Behrend)

Weitere, in Umrissen angedeutete Publikumsschwerpunkte sind ältere Leute, oder aber ein jüngeres Publikum, wie Lehrlinge und Schüler, denen in Einzelfällen besondere Zielgruppenqualität attestiert wird. Einige Regisseure deuteten an, daß an ihren Häusern eine Werkstatt- oder Studiobühne existiert, die für unkonventionellere Vorhaben in Anspruch genommen werden kann. Dort seien - so wurde geäußert - sogar über eine gewisse Zeit hinweg didaktische Ansätze zu verwirklichen:

"In der 'Werkstatt', wo bei uns viel Avantgarde und Neues ausprobiert wird, haben wir ein anderes Publikum als im großen Haus; in der Hauptsache junge Leute. Indem man Werkstattstücke ins große Haus übernimmt, zieht man viel Publikum da mit herüber. So kann man übliche Erwartungen und Haltungen des Abonnementpublikums wie Erbauung, Festlichkeit usw. etwas korrigieren." (Michael Peter)

Die "Rote Rübe" schätzt die Erfolgschancen für ein zielgruppenorientiertes Theater als sehr gering ein. Das Kollektiv hat zwar in den letzten Jahren thematisch besonders auf Frauenorganisationen, Lehrlinge u.a. hinkonzipiert, sah sich in jüngster Zeit aufgrund politischer Schwierigkeiten allerdings gezwungen, diese Initiativen einzuschränken.

Ganz und gar positiv wurde diese Frage nur vom Kollektiv des "TIK" beantwortet:

"Unser Publikum sind zum geringeren Teil Intellektuelle, zum größeren Arbeitnehmer. Wir wollen nicht das sog. Bildungsbürgertum im Theater. Wir konzipieren auf den Teil der arbeitenden Bevölkerung hin, der sich Fernsehen anguckt, wenn er sich unterhalten will. Wir hatten da auch schon empirisch festgestellte Erfolge, in-

dem uns Opinion-Leader (Gewerkschaftler, Führer von Bürgerinitiativen usw.) Leute geschickt haben und ihnen sagten, daß es bei uns auch Spaß gibt."

Zusammenfassende Wertung:

Für ein forciert verfolgtes Zielgruppentheater scheinen in der Bundesrepublik Deutschland weder die Voraussetzungen noch das Bedürfnis zu existieren. Doch nicht einmal auf den Sektoren des experimentellen und mobilen Theaters wird diese Tatsache beklagt.

Die Repertoiretheater sehen ausschließlich im Bereich von Kinder- und Jugendtheater vernünftige Chancen für Produktionen, die sich formal wie inhaltlich an eine spezifische Zuschauergruppe wenden.

Viele Statements erscheinen ambitiös und nur wenig stichhaltig, da sie ihren Anspruch nicht qualifiziert begründen können.

Die meisten Regisseure erklärten, ein breites Spielplanangebot aufrecht erhalten zu müssen, um allen Publikumsschichten etwas bieten zu können, was bei Stadttheatern in mittleren bis kleinen Städten auch durchaus plausibel erscheint, da zu diesem einen Theater meistens kein Konkurrenzunternehmen existiert. Mit einer derartigen Auffassung muß auch nicht der Verlust künstlerischer Profilierung eines Hauses einhergehen. Die Verpflichtung zur Flexibilität kann bei Häusern mit Monopolstellung einer überlegten, kulturellen Verantwortung entspringen.

C. II. 3.i. Antworten auf Frage C.III.3: ("In der Theaterwissenschaft gelten die Zuschauer als der unverzichtbare eine Part des 'Theater' eigentlich erst konstituierenden Interaktionsprozesses. Wie stehen Sie dazu, oder: wäre Theater für Sie auch ohne Zuschauer möglich?"):

Die Frage nach dem impliziten Einfluß des Zuschauers auf die Intentionen der Regie war als begrenzte rhetorische Provokation gedacht, die ihre Wirkung auch nicht verfehlte. Kann Regie - wie Theaterarbeit überhaupt - in die Gefahr kommen, zum Selbstzweck zu werden, so daß die anschließende Präsentation des Erarbeiteten vor Zuschauern als theatrale Grundbedingung überflüssig wird? Wird der Zuschauer, der in der Interaktion mit den Schauspielern für die Theaterwissenschaft - wie in der Frage zum Ausdruck gebracht wurde - Theater eigentlich erst konstituiert, auch von den Theaterpraktikern als der entscheidende Partner des ephemeren Aufführungsereignisses anerkannt? Oder hat das Bewußtsein, vom Zuschauer existentiell abhängig zu sein, doch nur eine sekundäre Wirkung auf das Theater und seine Regisseure?

Bei keiner anderen Frage wurde eine derartig überwältigende Übereinstimmung erzielt: Ausnahmslos alle Befragten (100%!) bezeichnen ein Ausklammern des Zuschauers aus dem schöpferischen Bewußtsein der Theaterproduzenten als "Unsinn", "elitär", "Psychotrip", "sinnlos", "albern" und "doof". Singuläre Initiativen, die eine Emanzipation vom Zuschauer anstreben, hält man für "Onanie" - ein Vergleich, der sich den Befragten aufzudrängen scheint, da immerhin 11 Regisseure (27%) spontan diese bildhafte Form der Ablehnung wählten. 12 Interviewte (29%) bestätigten Tendenzen sogar als gefährlich, nach denen Schauspieler wie Regisseure den Zuschauer während der Probenarbeit zeitweise vergessen und sich selbst genug sind:

"Es ist sogar eine Gefahr, sich untereinander zu wohl zu fühlen, sich nur gegenseitig zu bestätigen. Im Hinterkopf muß immer der Zuschauer sein, und für mich wäre es langweilig ohne ihn." (Joachim Preen)

Die emotionale, in den meisten Fällen heftig geäußerte Ablehnung eines zuschauerlosen Theaters hat allerdings durchaus unterschiedliche Motive:

"Nein, ich liebe volle Häuser." (Peter Thomas)

"Diese Frage ist unsinnig. Selbstverständlich ist der Zuschauer die eine Voraussetzung für Theater." (Holk Freytag)

"Das interessiert mich nicht; das sind Psychotrips, Onanie, die privat ganz lustig sein können, auf dem Theater aber nichts verloren haben sollten." (Serge Roon)

"Nein, der Zuschauer gehört für mich zum Theater. Ich könnte mich gar nicht theatralisch äußern, wenn da nicht der Zuschauer wäre." (Friedrich Fink)

Alle 41 Befragten profilierten sich als Enkomiasten für die Partizipation des Zuschauers am theatralischen Geschehen. Dabei reicht die Palette der Antworten von dem Bekenntnis zu theatralischer und kreativer Sprachlosigkeit ohne den Zuschauer bis hin zur barschen Ablehnung avantgardistischer Experimente, mit denen man den Zuschauer zu überwinden und hinter sich lassen zu können glaubt. Diese Ansicht wird auch bestätigt durch das explizite Bekenntnis von 11 Regisseuren (27%) zur theatralischen Interaktion als dem eigentlichen Motiv der Theaterarbeit.

"Nein, das finde ich ganz furchtbar. Das wichtigste am Theater ist doch die Interaktion zwischen lebendigen Menschen. Sowas könnte den Produzenten eine Zeitlang Spaß machen, aber die Schauspieler würden über längere Zeit ohne Publikum ihren Beruf nicht mehr ausüben können." (Horst Siede)

Nur in zwei Fällen wird Theater ohne eine Trennung von Rezipienten und Produzenten für möglich gehalten: in theatralischen Etüden zum Zwecke therapeutischer, klinisch-psychologischer oder gruppendynamischer Didaktik. Allerdings wies man gleichzeitig darauf hin, daß es sich dabei natürlich um be-

sondere, mit dem kommerziellen Theaterbetrieb in keiner Beziehung zu vergleichende Sonderbedingungen handle.

Zusammenfassende Wertung:

Das Bekenntnis zum Zuschauer und seiner entscheidenden Funktion im Theater fiel mit 100% formal wie inhaltlich eindeutiger aus, als man gemeinhin erwarten durfte. Dabei kam es in keinem Fall zu stereotypen, unreflektiert reproduzierten Äußerungen. In jedem Statement liegt das klare Eingeständnis, daß Theater ohne den Rezipienten gar nicht vorstellbar sei und eine individuelle und durchdachte Bewertung der Zuschauerfunktion.

Dieses in allen Fällen eingestandene Angewiesensein der professionellen Theatersphäre auf die Rezipientensphäre im Zuschauerraum bildet zudem eine eindrucksvolle Bestätigung für die Theaterwissenschaft, auf dem eingeschlagenen Forschungs- und Erkenntnisweg fortzufahren, und die Rezeptionsanalyse im Theater auch weiterhin an hervorragender Stelle zu betreiben. Sie kann davon ausgehen, daß sie sich hierin keineswegs von den aktuellen Problemen der Praxis entfernt, sondern im Gegenteil der Praxis wertvolle Hinweise und Untersuchungserkenntnisse zum einmütig für relevant befundenen, rezipierenden Interaktionspartner "Zuschauer" vermitteln kann.

C. II. 3.j. Antworten auf die Frage C.IV.1: ("Interessieren Sie sich auch für andere Aufführungen der Stücke, die Sie inszenieren?"):

Wie stehen Regisseure zu den Inszenierungen ihrer Kollegen? Existiert die Gefahr des künstlerischen Eklektizismus, des stilistischen Epigonentums? Sind wertneutrale "Anregungen"

in anderen Aufführungen möglich? Die Antworten hierauf werden nachfolgend vorgestellt:

Es muß vorausgeschickt werden, daß die beiden Theaterkollektive in dieser Frage außer Acht gelassen werden mußten, da sie ihre dramatischen Texte selbst verfassen und auch als einzige inszenieren, ein Besuch von Fremdinszenierungen also fast völlig ausscheidet.

4 Regisseure (10%) lehnen den Besuch fremder Inszenierungen kategorisch ab. Sie motivieren ihre Entscheidung entweder mit Desinteresse oder der Angst, die eigene kreative Unabhängigkeit durch das Gesehene teilweise aufzugeben.

> "Ich schaue es mir nicht an, weil es meine Phantasie beschneidet. Entweder deprimiert es mich, wenn es ungeheuer gut ist oder ich finde es schlecht und mache es betont anders. Beides ist schlecht." (Frank Baumbauer)

6 Regisseure (14,5%) halten den Besuch anderer Inszenierungen - sofern dies in kontrollierter Form unternommen wird - für unproblematisch. Dabei zeichnen sich zwei unterschiedliche Auffassungstendenzen ab, die ihre Einschränkungen von der Qualität einer besuchten Aufführung abhängen lassen. Die eine Gruppe ist der Auffassung, daß es ungefährlich sei, eine niveaulose oder schlechte Aufführung zu besuchen:

> "Ja, wenn ich davon ausgehen kann, daß die Inszenierungen schlechter sind. Wenn sie sehr gut sind, frustriert es mich sehr und ich habe Angst, es nachzumachen. Schlechte Aufführungen schaue ich mir aber zu jeder Zeit an." (Joachim Preen)

Die andere Antwortgruppe argumentiert genau umgekehrt. Die ihr zugehörigen Regisseure empfinden eine gute Inszenierung als anregend, während sie sich bei einer schlechten einem negativen Einfluß ausgesetzt sehen.

Der weitaus größte Teil der Befragten (18/44%) beschränkt den Besuch fremder Inszenierungen auf bestimmte Zeiten. Diese Regisseure bekunden ein grundsätzliches Interesse an anderen

Inszenierungen, halten es aber für gefährlich, kurz vor oder während der eigenen Probenarbeit in die Abhängigkeit des Geschehens zu geraten. Das folgende Statement darf als typisch für die geschilderte Auffassung gelten:

> "Wenn ich es früh genug irgendwo sehe, oder hinterher sehr gerne. Bestimmt nicht kurz vor oder während der eigenen Arbeit an dem Stück. Das könnte mich blockieren." (Thomas Reiner)

16 Regisseure (39%) äußerten sich in dieser Frage einschränkungslos positiv. Dabei unterscheiden sich wiederum zwei Antwortgruppen voneinander. Die eine - ihr gehören alle drei befragten Vertreter des Studententheaters an - findet den Besuch von Fremdinszenierungen wichtig und interessant, ohne damit irgendwelche Gefahren zu verbinden:

> "Bevor wir was machen, schauen wir es uns überall zuerst einmal an." (Helmut Engel)

Die Regisseure der anderen Gruppe - in ihr ist das Boulevardtheater sehr stark repräsentiert - spezifizieren ihre positiven Antworten noch genauer: sie empfinden es als durchaus nicht problematisch, gute Ideen aus einer anderen Inszenierung - neutral formuliert - zu adaptieren.

> "Ich scheue mich nicht, auch was Gutes aus einer anderen Inszenierung mal zu übernehmen und nachzuahmen. Warum soll man was Gutes ändern , nur um es anders zu machen?" (Klaus Sonnenschein)

> "Originell zu stehlen halte ich für besser als original schlecht zu sein." (Peter Ahrweiler)

Die Tendenz zur von Insidern legitimierten Kopie besitzt im Boulevardtheater besonders viele Anhänger, wie ein Regisseur dieses Genres erklärte, der sich selbst davon distanziert:

> "Ich bin da nicht wie sehr viele andere Kollegen in diesem Metier, die Londoner Inszenierungen kopieren. Ich halte mich gerne offen und unbeeinflußt."

Zusammenfassende Wertung:

Die Aussagen zu diesem Aspekt der Selbstbeurteilung durch die Regisseure bieten keine großen Überraschungen. Sehr hoch liegt die Quote derjenigen Regisseure, die trotz der eingestandenen Gefahr einer Beeinflussung den Besuch fremder Inszenierungen befürworten. Ein sehr hoher Prozentsatz der Interviewten (44%) auferlegt sich dabei allerdings eine temporale Beschränkung, um ungewünschte Adaptionen auf ein möglichst geringes Maß zu reduzieren.

Überraschend viele Regisseure bekennen sich offen zu ihren geistigen "Raubzügen". Läßt sich hierin nun ein atavistischer Zug erkennen, ein Rückfall in die Gepflogenheiten schlechtester Bühnentradition?

Besonders das Boulevardtheater ist mittlerweile zu einem kalkulierten und organisierten Entertainment geworden, das sein Unterhaltungsziel mit erfolgsbewährten Methoden und formalistischen, vielfach auch epigonalen Erfolgsmustern zu erreichen sich in der Lage sieht. Besichtigen wir als Besucher dieser Theater in München, Berlin oder Düsseldorf nun überwiegend die erfolgreichen Inszenierungen aus London und Paris? Sind theatralische Wirkungen schon in einer Weise kalkulierbar geworden, daß die individuelle Kreativität eines Regisseurs in seiner Inszenierung bereits die Gefahr eines Wettbewerbsnachteils birgt? Ansätze für eine derartige Nivellierung des Kreativen sind in vielen Boulevardtheatern bereits zu erkennen; doch wird sich der Zuschauer gegen sein 'Verschaukeltwerden' in letzter Konsequenz mit Erfolg auflehnen können, da kein Genre so entscheidend vom zahlungswilligen Zuschauer abhängt wie das privatunternehmerische Boulevardtheater.

C. II. 3.k. Antworten zu Frage C.IV.2: ("Besteht Ihre Vorarbeit ausschließlich in der Beschäftigung mit dem Stück oder informieren Sie sich auch in der Sekundärliteratur?"):

Welche intellektuellen Vorarbeiten glaubt ein Regisseur vor der ersten Probe leisten zu müssen? Läßt sich eine chronologisch-programmatische Gliederung erkennen?

Mehr als die Hälfte der Interviewten (23/56%) erheben den Anspruch breiter, umfassender und akribischer Information und Präparation in der Sekundärliteratur zu einem Stück; inhaltliche Einschränkungen werden nicht gemacht. Dabei ist bezeichnend, daß sich die beiden Theaterkollektive und zwei der drei Studententheaterregisseure von der Notwendigkeit dieses Vorbereitungsansatzes überzeugt zeigten, wohingegen sich kein Regisseur des Privat- oder Boulevardtheaters bereit fand, sich dieser Meinung auch nur in Ansätzen anzuschließen:

> "Ich bereite und informiere mich so breit und so exakt wie nur möglich. Ich gehöre zu der Generation von Regisseuren, die ein detailliert ausgearbeitetes Regiebuch besitzen, an dem man allerdings nicht sklavisch festhalten muß." (Ernst Seiltgen)

Diesen Anspruch beschränken alle Regisseure auf ihre Person, d.h. eine entsprechend exakte Vorbereitung den Schauspielern vorzuschreiben, hält man übereinstimmend für überflüssig, ja sogar schädlich:[42)]

> "Ich selbst informiere mich sehr breit, bin aber vorsichtig, das auch von anderen, besonders den Schauspielern zu verlangen. Für diese muß die Vermittlung von theoretischem Stoff immer sinnlich fassbar bleiben." (Hermann Kleinselbeck)

3 Regisseure (7,5%) machen die Intensität und Qualität ihrer Vorbereitungen vom jeweiligen Stück abhängig. Das Sujet - so

---

42) Diese Auffassungen bestätigen erneut die in den Auswertungen der Fragen C.II.1+2 gemachten Erkenntnisse, nach denen der Regisseur seine Schauspieler nur unwesentlich in intellektuelle Arbeitsprozesse miteinbezieht.

meinen sie - stelle unterschiedliche Anforderungen an die vorbereitende Lektüre des Regisseurs:

> "Das hängt für mich sehr vom betreffenden Stück ab. Bei 'Charley's Tante' kann ich ohne Literaturbeschäftigung arbeiten. Bei einem schweren Stück kann der Hintergrund sehr wichtig sein und da informiere ich mich dann auch schwerpunktmäßig, allerdings nicht mehr während der direkten Probenvorbereitungen." (Kurt Raeck)

10 Regisseure (24,5%) setzen den Schwerpunkt ihrer Vorbereitung auf die Beschäftigung mit dem Stück. In der darstellenden und interpretierenden Literatur interessieren sie sich allenfalls für ausgesuchte Einzelwerke; eine umfassende Lektüre halten sie für überflüssig:

> "Das Primäre ist immer das Stück. Manchmal muß nach Schwerpunkten ausgesuchte Sekundärliteratur sein. Informationen fließen dann unbewußt in die Arbeit mit ein und das ist dann auch wichtig. Sehr oft ist diese Beschäftigung aber überflüssig." (Klaus Schlette)

Das Niveau der für die verständnisbildende Lektüre herangezogenen Literatur läßt sich in einem Gespräch nicht schlüssig bestimmen. In der Aussage eines Regisseurs - ihr soll jedoch keinesfalls ein repräsentativer Charakter attestiert werden - wurde ein kurios-triviales Niveau erkennbar. Die zitierte Äußerung muß aus Gründen der Fairness ohne Absender bleiben:

> "Ich informiere mich zuallererst im Stück, aber auch mal in Schauspielführern, ganz selten in Einzelschriften zu einem besonderen Aspekt, meist Kritiken, und auch stark in diesen Stückinterpretationen und -beschreibungen für Oberschüler."

5 Regisseure (12%)[43] halten eine auf das Stück beschränkte Beschäftigung für ausreichend und sinnvoll. Weitergehende Auseinandersetzungen lehnt man für die Sujets des Boulevardtheaters als verstiegen, überintellektuell und überflüssig ab. In einem Falle jedoch wurde eine interessante Einschränkung geäußert:

---

43) Sie gehören ausnahmslos Boulevardbühnen an.

"Im Boulevard fällt eine breite Vorbereitung völlig weg. Im Boulevard sollte man aber immer neben den Übersetzungen die Originaltexte zur Hand haben, um dem Humor des Stückes auf die letzten Schliche kommen zu können. Oft erreichen einen nämlich mehrfach übersetzte Stücke; z.B. wird ein französisches Stück in England übersetzt, und aus der englischen Übersetzung dann wieder ins Deutsche übertragen und noch bearbeitet, und so kommt es dann oft zu uns." (Horst Heinze) 44)

Zusammenfassende Wertung:

Die meisten Regisseure des Repertoiretheaters und fast alle Interviewten, die ein ambitioniertes und stark inhaltsbetontes Theater machen, sprechen sich für die breiteste Form der Vorbereitung aus; sie erheben vielfach sogar den Anspruch der Wissenschaftlichkeit. Dabei muß allerdings dahingestellt bleiben, inwieweit die Lektüre verständnisbildender Darstellungen von der Regie in eine Inszenierung einzubringen ist. Die Kriterien, nach denen Sekundärliteratur ausgewählt wird, sind überwiegend heuristisch.

Eine solche Frage ist nicht deduktiv, sondern ausschließlich induktiv, d.h. an der Überprüfung einer Inszenierung zu klären. Zu prüfen wäre dabei die Frage, ob es tatsächlich zu kompilatorischen Inszenierungen kommen kann, die ihre Originalität durch eine Überpräparation des Regisseurs verloren haben.

Die Regisseure des Boulevardtheaters lehnen Aktivitäten, die über die Stückbeschäftigung hinausreichen, als unsinnig ab.

Fast ein Drittel der Befragten macht den Intensitätsgrad seiner Vorbereitung vom Inhalt des Stückes abhängig. Eine gene-

---

44) Es wäre für die Philologie sicherlich interessant und lohnend, diese Praxis zu untersuchen.

relle Verpflichtung zu akribischer Vorbereitung erscheint ihnen falsch.

Eine weitere wichtige Erkenntnis läßt sich zudem noch aus den erhaltenen Antworten ansatzweise ableiten: Die traditionelle Vorstellung - Berufsanfänger mit theaterwissenschaftlichem Studienabschluß haben heutzutage noch oftmals darunter zu leiden - nach welcher ausschließlich der "Bauch", die Intuition für einen Regisseur die entscheidende Quelle der Inspiration darzustellen hat, wird in diesen Umfrageergebnissen bestätigt. Der "Kopf" scheint - sofern er sich in einem ökonomischen Gleichgewicht zur Emotio des Regisseurs befindet - für die Theaterarbeit rehabilitiert zu sein.

C. II. 3.1. Antworten auf die Fragen C.IV. 3+4: ("3. Gehen Sie gedanklich unabhängiger an die Inszenierung eines Stückes, dessen Autor nicht mehr lebt, oder hat dies keinen Einfluß auf Sie? 4. Fehling schloß Else Lasker-Schüler von den Proben zu ihrem Stück aus - würden Sie in einer vergleichbaren Situation genaus handeln?"):

Zwischen den Produzenten der dramatischen Textvorlagen für das Theater, den Autoren und den Regisseuren, die diesen Texten gemeinsam mit Schauspielern zur sinnlichen Darstellung verhelfen, existiert seit der frühesten Zeit des Theaters eine besondere Beziehung; sie waren sich niemals gleichgültig. Viele Dramatiker haben immer wieder versucht, über ihre eigentliche Aufgabe hinaus, die Inszenierung ihrer Texte auf dem Theater entscheidend zu beeinflussen. Es wird nicht verwundern, daß die Regisseure diesen Anspruch nicht gelten lassen wollten, ihn als illegitime Beschneidung und ungerechtfertigtes Übergreifen in ihren ureigenen, kreativen Bereich verurteilten. In Frage 4 ist eine prominente Konfliktsituation und ihre Lösung durch den Regisseur angedeutet.

Dieser Problematik sind die beiden folgenden Fragen gewidmet:[45)]

Bei der Frage nach dem grundsätzlichen Einfluß erklärte sich mit 26 Regisseuren (63,5%) die überwiegende Zahl der Befragten frei von jedem Einfluß durch den Autor. Einige Regisseure gaben sogar zu, sich hierüber bisher noch keine Gedanken gemacht zu haben. In diesen Fällen hat also ein Kontakt zwischen Regisseur und Autor bisher noch nicht stattgefunden.

7 Regisseure (17%) gestehen einen solchen Einfluß zu, ohne ihn jedoch für ihre Arbeit näher beschreiben, differenzieren und charakterisieren zu können. Sie machen eine definitive Antwort vom Charakter des jeweiligen Autors abhängig, oder sie verspüren einfach ein gewisses Unbehagen.

4 Regisseure (10%) bekennen sich zu diesem Einfluß; sie versprechen sich vom Dialog mit dem Autor entscheidende Impulse für ihre Regiearbeit:

> "Für mich ist am interessantesten ein Autor, der noch lebt und mit dem ich Kontakt haben kann; das ist in meinem Fall Karl Otto Mühl." (Joachim Preen)

Eine hierzu entgegengesetzte Meinung vertreten 3 Regisseure; sie sehen ihre Unabhängigkeit in der Textbearbeitung durch die Existenz eines noch lebenden Autors gefährdet. Sie beurteilen den Einfluß eines noch lebenden Autors auf ihre Arbeit also durchweg negativ.

Immerhin empfindet jeder fünfte Regisseur durch die verlagsrechtlichen Auflagen oder die direkte Kontrolle eines auf den Proben anwesenden Autors eine - wenn nicht entscheidende, so doch vorhandene - Einschränkung seines Bearbeitungs- und Strichrechtes.

---

45) Das "TIK" blieb bei dieser Frage ausgeklammert, da die Identität von Regie und Autor in diesem Fall eine Beantwortung dieser Fragestellung ausschließt.

Auf die direkte Konfliktsituation angesprochen, erklärten 26 Befragte (63,5%)[46] ihre volle Übereinstimmung mit Fehlings Reaktion, wie sie in der Fragestellung angedeutet worden ist. Die Motive für einen Ausschluß des Autors aus den Proben zu seinem eigenen Stück sind allerdings sehr unterschiedlich. Einige exemplarische Antworten:

> "Mit Sicherheit, ohne nur despotisch zu sein; aber die Vermittlung zwischen Autor und Publikum ist ein eigenständiger Beruf, ein eigener kreativer Bereich. Man sollte mit dem Autor ruhig sprechen, nur möglichst nicht während des Arbeitsprozesses." (Bernd Leifeld)

> "Das kann ich sehr verstehen. Ein Autor auf der Probe würde mich völlig verklemmen, deshalb würde ich ihn da auch nicht dulden wollen." (Rainer Behrend)

> "Ich würde genauso handeln. Die meisten Autoren kommen nicht aus der Praxis und müssen daher dem Theater die Aufführung ganz überlassen. Daher sehe ich sie nicht gerne auf den Proben." (Hans Dieter Schwarze)

Ein Viertel der Befragten (10/24,5%) sieht in einem "Rausschmiß" nur die Ultima ratio eines derartigen Konfliktes. Der Haupttenor dieser Äntworten geht dahin, durch Gespräche und Ermahnungen den Versuch zu unternehmen, dieses letzte Mittel der Auseinandersetzung zu vermeiden:

> "Wenn der Autor ein guter Partner ist, darf er sogar in die Regie eingreifen, allerdings nicht, wenn er einer von den Geschwätzigen ist; dann muß ich ihn schon ausschließen." (Alf André)

Nur 4 Regisseure (10%) erklärten den Ausschluß des Autors in jedem Fall für ein ungeeignetes Mittel der Auseinandersetzung. Hätte man sich erst einmal bereit erklärt, den Autor grundsätzlich auf den Proben zuzulassen, dann stehe ihm auch ein Recht auf Einfluß und Äußerung seiner Meinung zu, selbst wenn dadurch ein Konflikt unvermeidlich werden sollte. Peter Ahr-

---

46) Es handelt sich hierbei im wesentlichen um diejenigen Regisseure, die in der vorigen Frage jeglichen Einfluß durch den Autor geleugnet hatten.

weiler empfiehlt in einem solchen Fall den Einsatz von Raffinement und Psychologie:

> "Nein, ich bin ein toleranter Mensch. Wenn ein Autor seinen Satz unbedingt haben will, würde ich ihm die Gloriole lassen und den Satz erst in der zweiten Vorstellung streichen."

Die Hälfte der befragten Regisseure bezeichnete einen Dialog mit dem Autor, der harmonisch und ohne Konflikte verlaufe, als besonders erstrebenswert und fruchtbar für die Probenarbeit.

Zusammenfassende Wertung:

Die sich vielfach in literarischen Werken abzeichnende Brisanz dieses Themas scheint sich in den Antwortreaktionen der hiernach Befragten nicht zu bestätigen. In den meisten Fällen wurde dieser Problematik sogar explizit eine nur periphere Bedeutung für die eigene Arbeit beigemessen. Ein wesentlicher Grund für eine derartige Beurteilung liegt darin, daß die Uraufführungen von Stücken bedeutender Autoren - und darum geht es letzten Endes in dieser Frage - meist bedeutenden Theatern und bekannten Regiegrößen vorbehalten bleiben, die für die Gesamtheit der deutschen Regisseure jedoch so wenig repräsentativ sind, daß sie in dieser Umfrage fast nicht berücksichtigt werden konnten. Vielen interviewten Regisseuren fehlt - wie auch die vielfach angetroffene Verkleinerung dieses Verhältnisses in die Bedeutungslosigkeit zeigt - die Erfahrung mit derartigen Auseinandersetzungen.

Im allgemeinen aber scheint das Selbstbewußtsein der Regisseure gegenüber dem Dramatiker sehr ausgeprägt zu sein; immerhin hat sich über die Hälfte der Regisseure bedingungslos, ein weiterer Teil mit gewissen Einschränkungen, zur Überlegenheit des Regisseurs bekannt. Diese Tendenz bestätigte sich in beiden Fragen.

Der Dialog mit dem Autor wird in den meisten Fällen, sofern er von ihm unter gegenseitiger Wahrung der Kompetenzen unternommen wird, als fruchtbar und positiv bezeichnet.

In dieser Beziehung wären von seiten aller Theaterleitungen und Kulturinstitutionen Gesprächsinitiativen zu begrüssen. Sie könnten dem eklatanten Mißverhältnis entgegenwirken, das heute im deutschsprachigen Theater noch immer in beklagenswertem Maße besteht zwischen der großen Zahl leistungsfähiger Bühnen und der weit dahinter zurückbleibenden Zahl dramatischer Textproduktionen. Die Foren für eine zeitgenössische Dramatik sind vorhanden; darüber hinaus wäre eine wechselseitige Befruchtung von Form und Inhalt, von Dramatik und Theaterästhetik sehr zu wünschen.

C. II. 3.m. Antworten auf die Zusatzfrage C.IV.5: ("Habe ich innerhalb dieses dritten Fragenkomplexes wichtige Faktoren nicht angesprochen, die Ihnen erwähnenswert erscheinen (Verträge, Geld, Theaterleitung, architektonisch-technische Fragen ...)?"):

Diese Zusatzfrage gab bereits einige thematische Stichworte vor, auf die einige Regisseure auch eingingen.

Der Einfluß des Bühnenraumes auf die künstlerischen Möglichkeiten des Bühnenbildes und der Regie wird von 5 Regisseuren für bedeutsam gehalten. Die folgende Äußerung bietet dafür auch eine plausible Erklärung:

> "Ein ganz nüchternes Bühnenbild in einem sehr nüchternen Haus wird so kalt, daß jede Kunst erfriert. In den Münchner Kammerspielen ist es sehr schwer, ein Bühnenbild zu entwickeln, weil der Jugendstilraum so ein starkes Eigenleben hat. Daher ist er ja auch mal von Otto Falckenberg farblich vereinheitlicht worden."
> (Michael Peter)

Weitere Stichworte wurden kaum aufgegriffen, eigene Anmerkungen unterblieben.

C. II. 4. Fragenkomplex D:

Im vierten und letzten Fragenkomplex geht es um die "Probenarbeit" selbst. Die hierzu entwickelten Fragen sollen nach den bereits geschilderten Kriterien ein möglichst umfassendes Bild von den relevanten thematischen Beziehungen der Regiearbeit ermöglichen. Dabei wurde dem Verhältnis des Regisseurs zum Schauspieler ebensolche Bedeutung beigemessen wie den individuellen Haltungen des Regisseurs zu den für die Probenarbeit entscheidenden Einzelfragen und -beurteilungen.

C. II. 4.a. Antworten auf die Fragen D.I.1a + b: ("1.a. Würden Sie es als Regel oder Ausnahme bezeichnen, wenn es nach Probenbeginn nochmals zu Veränderungen von Regiekonzept, dramaturgischem Konzept oder Bühnenbild kommt? 1.b. Welche Ursachen kann das haben?"):

Die Veränderbarkeit der ausgearbeiteten und fixierten Rahmenbedingungen für eine Inszenierung nach der konzeptionellen Phase der Regiearbeit soll in der folgenden Frage diskutiert werden.

Hat der Regisseur überhaupt noch Raum für Neuorientierungen oder übt das Theater und seine Organisationsform einen zu starken, eigengesetzlichen Druck auf die künstlerischen Freiräume des Regisseurs aus? Lassen sich hier Unterschiede innerhalb der verschiedenen Theater erkennen?

In den Antworten kristallisieren sich 3 unterschiedliche Auffassungsgruppen heraus. In der stärksten mit 16 Befragten (39%) zögerte man nicht, Veränderungen als den Regelfall in der Probenarbeit anzuerkennen. Stark unterrepräsentiert sind in dieser Antwortgruppe die Vertreter des subventionierten, privaten und mobilen Boulevardtheaters, während die Regisseure des Studententheaters ebenso wie die beiden Theaterkollektive hier durch-

weg vertreten sind, womit sie sich ihren sonstigen Äußerungen gegenüber konsistent verhalten.

12 Regisseure (29,5%) verweigerten eine Festlegung auf die in der Fragestellung vorgegebenen Begriffe. Sie erklärten die Möglichkeit einer Veränderung für gegeben, sahen sich aber außerstande, Qualität und Häufigkeit derartiger Veränderungen in ihrer Inszenierungsarbeit exakter zu spezifizieren.

Fast ein Drittel der Interviewten (13/31,5%) bezeichnete konzeptionelle Änderungen während der Proben bedauernd als die Ausnahme. Dieser Meinung schlossen sich im wesentlichen zwei Regisseurgruppen an: Die Regisseure der Privattheater und die künstlerischen Repräsentanten der kleineren und ärmeren Repertoiretheater, die die materielle Lage ihrer Häuser für die nur geringe Flexibilität verantwortlich machen. Wenn allerdings eine derartige Situation doch einmal eintritt, so sehen sich die meisten Regisseure dieser Theater ausschließlich in der Lage, Kleinigkeiten zu verändern und punktuelle Korrekturen vorzunehmen:

> "Das ist leider die Ausnahme, weil man bei den knappen Probenzeiten zum oft notwendigen Umschmeißen keine Zeit hat; man muß sehr konzentriert arbeiten. Wenn Änderungen nötig werden, ist das bei uns immer eine ziemliche Katastrophe." (Wolfgang Schön)

Zu einer grundsätzlichen Neuerarbeitung ganzer Konzeptionen auf den Proben sieht man sich aus diesen Gründen nicht imstande.

Das Selbstbewußtsein, sich als fehlerlos zu bezeichnen und daher niemals zu Änderungen gezwungen zu sehen, besaß nur ein Regisseur. Seine Äußerung erscheint so außergewöhnlich, daß sie an dieser Stelle vorgestellt werden soll:

> "Nach meinen Erfahrungen kommt es dazu eigentlich nicht, denn ich bin imstande, mir Ausstattung und Konzepte sehr genau vorher vorzustellen, und außerdem habe ich eine Ehrfurcht vor dem Gelde. Ganze Dekorationen oder Konzeptionen einfach wegzuwerfen und sich die Sache vorher nicht vorstellen zu können, wie es in Deutschland augen-

> blicklich an fast allen subventionierten Theatern üblich ist, halte ich für schlimmsten Dilettantismus." (Axel von Ambesser)

In welchem qualitativen Rahmen einer Inszenierungskonzeption sind nun derartige Änderungen möglich?

Nachträgliche Veränderungen des Bühnenbildes werden von 12 Regisseuren als schwierig, selten, ja sogar fast unmöglich bezeichnet. Darunter leiden natürlich in erster Linie die ärmeren Theater, da dieser besonders kostenintensive Teil einer Inszenierung bei substantiellen Änderungen, die den Einsatz weiterer finanzieller Mittel erforderlich machen, den übrigen Inszenierungen dieses Hauses möglicherweise die Kalkulationsbasis entzieht. Um derartige Einbrüche zu vermeiden, bezeichnen auch 7 Regisseure (17%) die exakte und detailgenaue Führung eines Regiebuches als unabdingbare Notwendigkeit für den sich anschließenden Probenprozeß.

In den Antworten zur Zusatzfrage nach den Gründen und Ursachen, die gewisse Änderungen notwendig machen können, wurden im wesentlichen zwei grundtypische Auffassungsrichtungen erkennbar. Die Regisseure der einen Gruppe - meist theaterideologisch im Gefolge Brechts, den sie in der Frage A.4. auch am häufigsten genannt hatten - machen ihre Kooperationsbereitschaft dem Ensemble und ihre Flexibilität der inszenatorischen Aufgabe gegenüber zu einem integrierten Bestandteil ihrer Regietätigkeit. Diese Regisseure (14/34%) sehen in der permanenten Veränderung einer nur als vorläufige Annahme akzeptierten Grundkonzeption die einzige Möglichkeit, die Kreativität der Schauspieler in adäquater Weise zu mobilisieren. So existiert hier - ganz im Gegensatz zur zweiten Gruppe von Interviewten - eine konzeptionelle Fehlentwicklung gar nicht; eine Konzeption verändert nur ihre Richtung, ohne die Gefahr der Aporie aller Beteiligten zur Folge zu haben.[47] Doch auch

---

47) Diese Regisseure hatten auch in der Frage 1.a. die Veränderung zur Regel erklärt.

ohne diesen definierten Anspruch sehen einige Regisseure den größeren Sinn in der organischen Entwicklung einer Konzeption während der Proben, als in der strikten Verwirklichung einer zu Beginn fixierten Vorstellung des Probenablaufes mit allen zu Gebote stehenden Mitteln.

> "Lege ich alle Konzepte, Bühnenbilder usw. darauf an, sie in den Proben bestätigen zu lassen, so sind es schlechte Proben. Lege ich alles auf Veränderung an, so sind die Proben interessant." (Falko Gottsberg)

Der zweiten Auffassungsrichtung gehören sehr viel mehr Regisseure an. Innerhalb dieser Gruppe wurden im wesentlichen drei Hauptmotive für eventuelle Änderungen genannt.

Das erste Motiv - von 14 Regisseuren angeführt - besteht im Unvermögen eines oder mehrerer Schauspieler, die erarbeitete Konzeption umzusetzen; der Regisseur hat in einem solchen Fall an den Fähigkeiten und Eigenheiten seiner Schauspieler vorbeikonzipiert. Dieser Meinung schlossen sich besonders die Regisseure des Boulevardtheaters an; ein weiteres Indiz für die personalisierte Faszination dieses Genres. Sehr typisch für diese Einschätzung ist die folgende Aussage:

> "Ich muß dann ändern, wenn sich etwas als schlecht erweist oder beim Regiekonzept, wenn ich mich getäuscht habe und ein Schauspieler etwas nicht so machen kann, wie ich es mir vorgestellt habe." (Thomas Reiner)

In diesem Statement deutet sich bereits das von 16 Regisseuren (39%) geäußerte, zweite Motiv an: Das offene Eingeständnis eines planerischen Irrtums, einer fehlerhaften Konzeption:

> "Das kann durchaus passieren, ist aber weder Regel noch Ausnahme. Dann, wenn man mal was übersehen hat, einen Fehler gemacht hat oder mal eine interessante Anregung aus dem Ensemble kommt. Im Bühnenbild ist das allerdings ab einem bestimmten Zeitpunkt schwierig. Alles das sollte aber nie etwas am großen regielichen und dramaturgischen Bogen ändern, denn das ist schlimm. Verschiebungen kann und wird es immer geben. Man muß sich halt sehr exakt vorbereiten." (Michael Peter)

Verwertbare Anregungen aus dem Ensemble bilden das dritte Motiv; es wurde in 9 Fällen geäußert (22%).

Zusammenfassende Wertung:

In vielen der vorausgegangenen Statements wurde von den Regisseuren über theaterimmanente Organisationszwänge geklagt. In den Antworten zu dieser Frage - nimmt man das Bühnenbild einmal aus - fand diese Tendenz keine entsprechende Fortsetzung.

Während ein großer Teil der Befragten die Proben als Interaktion zwischen kongenialen Partnern verstanden wissen wollen, die einer prinzipiellen Bereitschaft zur Veränderung entspringt, plädiert der weitaus größere Teil für einen graduellen, keinesfalls substantiellen Änderungsspielraum für die bereits erarbeiteten Konzepte. Die Notwendigkeit einer Änderung ist für sie in jedem Fall der Beweis für Planungsfehler und selbstverschuldete Fehleinschätzungen, letztlich also für krasse Fehlentwicklungen. Die Gefahr des Scheiterns ist bei diesen Regisseuren besonders ausgeprägt. Ein kleiner Teil der befragten Regisseure konzediert dem Ensemble ein begrenztes Einflußrecht, das bei Inanspruchnahme am Regiekonzept periphere Modifikationen verursachen kann.

Die Regisseure stimmten in einer Beurteilung weitgehend überein; sie alle halten die Erarbeitung einer exakten Vorbereitungsbasis, die dann durchaus partiell wieder verlassen werden kann, für eine konstitutive Voraussetzung erfolgreicher Probenarbeit überhaupt.

Die Partizipation des Schauspielers bleibt auch in dieser Frage - wie sich bereits in den Fragen C.II. 1+2+4 und C.IV.2 andeutete - weitgehend auf ein unverbindliches Vorschlagsrecht beschränkt.

C. II. 4.b. Antworten auf Frage D.I.2: ("Wie teilen Sie Ihre Probenzeit normalerweise ein (Lese-, Stell-, Kostümprobe ...) und wonach richtet sich dies?"):

Die Bitte an die Regisseure, die chronologisch-programmatische Anordnung ihrer Probenzeit mitzuteilen, korrespondiert mit der Frage C.II.2, in der dies bereits für den Vorprobenzeitraum vorgenommen wurde. Folgender Aspekt war für die Formulierung der Interviewfrage von besonderem Interesse: Gibt es innerhalb der verschiedenen Theatergenres systemimmanente, quasi unumgängliche, vorgezeichnete Abläufe, die den Regisseuren einen nur geringen Spielraum für eine individuelle Einteilung belassen, oder hängt die Einteilung der Probenzeit doch weitgehend von der Person des Regisseurs ab?

Über ein Drittel der Befragten (15/36,5%) macht die Entscheidung hierüber von den Ansprüchen abhängig, die der jeweilige Text an die Verkörperung durch die Schauspieler stellt. Aus naheliegenden Gründen schlossen sich weder die Regisseure des Boulevardtheaters noch die Vertreter der politischen Theaterkollektive und des Studententheaters dieser Meinung an; ihre Sujets und dramatischen Texte bleiben qualitativ wie quantitativ innerhalb eines definierten und im Anspruch der jeweiligen Theaterarbeit begründeten Rahmens.

> "Ich glaube, man muß das vom Stück abhängig machen. Es gibt Stücke, die sollte man lange mit den Schauspielern lesen, andere liest man kaputt; da sollte man lieber gleich praktisch auf der Bühne dran arbeiten. 2 bis 3 Wochen vor der Premiere sollte man in jedem Fall schon einen Durchlauf machen; das gibt allen Beteiligten Sicherheit. Das ist ein amerikanisches Prinzip." (Joachim Preen)

Der in dieser Aussage empfohlene, frühe Durchlauf wird von anderen Regisseuren ebenfalls befürwortet. Im folgenden Zitat werden neue Schwerpunkte gesetzt:

> "Das hängt vom Stücktyp ab. Bei Dialogstücken mache ich längere Leseproben. Ist in dem Stück aber der körperliche Ausdruck das wichtigste - z.B. bei Goldoni -, so muß man anders einsteigen, z.B. mit Körpertraining." (Hans Dieter Schwarze)

In allen Fällen wird die Phase der noch theoretischen Akklimatisation des Schauspielers vom Anspruch des Stoffes abhängig gemacht.

Begriff und Inhalt der Leseprobe, wie sie traditionell als Eröffnung der Probenarbeit praktiziert wird - der Regisseur geht mit den Schauspielern am Tisch die einzelnen Szenen durch, bespricht die Striche und erarbeitet die rein sprachliche Seite der Darstellung - werden von 12 Befragten (29,5%) ausdrücklich als veraltet und sinnlos abgelehnt. Als Alternative dazu sprechen sich die meisten Regisseure für ein Konzeptionsgespräch zu Beginn der Proben aus, dessen Verlauf nicht sklavisch vom Text diktiert sein sollte:

> "Ich verzichte gerne auf die Leseprobe zugunsten eines Gespräches über das Stück mit allen Beteiligten." (Anita Ferraris)

Noch vehementer ist die Ablehnung der traditionellen Stell- oder Arrangierprobe - der Regisseur vermittelt den Schauspielern die räumlichen Dimensionen, die optischen Arrangements, sowie den gesamten nichtsprachlichen Teil einer Inszenierung - durch 23 Befragte (56%). Diese Regisseure[48] veranstalten zuerst eine Leseprobe oder ein Konzeptionsgespräch, worauf unmittelbar die Stück- oder Arbeitsproben folgen sollen:

> "Es ist doch das sinnvollste, gleich auf der Bühne das Stück langsam durchzuinszenieren. Ich lehne also diese leeren Stell- oder Arrangierproben mit den sich anschließenden Stückproben als sinnlose Einteilung für mich ab." (Axel von Amesser)

Eine sehr eigene, entscheidend vom Stoff diktierte Probenchronologie befürworten die befragten Theaterkollektive und das Studententheater. Hier ist die Entwicklung oder Bearbeitung eines Stückes in die Bühnenproben integriert. Zwischen dramaturgischer und inszenatorischer Arbeit besteht daher eine enge Wechselwirkung.

---

48) In der Hauptsache handelt es sich bei ihnen um die Repräsentanten der verschiedenen Repertoiretheater.

"Zuerst steht bei uns die Stoffrecherche; wir einigen uns auf das Sujet, entwickeln die Fabel, dann werden die Personen und schließlich die Szenen entwickelt, dann geschrieben. Wenn die ersten Szenen geschrieben sind, beginnen schon sofort die Proben, wobei am Text noch Verbesserungen vorgenommen werden." ("TIK")

Nur 8 Regisseure (19,5%)[49] bezeichnen die traditionelle Einteilung der Proben (zuerst Lesen, dann Stellen, dann Probieren usw.) als sinnvoll.

"Nach den Verständigungsgesprächen mit allen Beteiligten kommen als erster Schritt der eigentlichen Probenarbeit sorgfältige Leseproben mit evtl. Korrekturen; danach Stellproben (bei großen Stücken), und schließlich die detaillierten Stückproben." (Gerd Omar Leutner)

Zusammenfassende Wertung:

Die Analyse der erhaltenen Antworten erbrachte ein nicht in allen Punkten erwartetes Ergebnis: die traditionelle Probeneinteilung wird von der überwiegenden Zahl der Regisseure für anachronistisch, ineffizient und sinnlos gehalten. Die Leseprobe wird von fast einem Drittel, die Stell- oder Arrangierprobe sogar von mehr als der Hälfte aller Befragten abgelehnt. Die Leseprobe will man zugunsten eines offenen Konzeptionsgespräches aufgeben. zumindest aber entscheidend modifizieren. Damit wird das in Frage C.II.4 angesprochene Konzeptionsgespräch von den meisten Regisseuren bereits als Teil der eigentlichen Probenarbeit verstanden. Die Stell- oder Arrangierproben werden in die eigentlichen Arbeits- und Stückproben integriert.

Die besonderen Probenbedingungen des Studententheaters und der Theaterkollektive ergeben sich zwangsläufig aus ihrem alternativen Verständnis von Theaterarbeit.

---

49) Überrepräsentiert ist hier das Boulevardtheater, dessen befragte Vertreter übereinstimmend die Forderung erheben, daß ihre Schauspieler bereits auf der ersten Probe völlig textsicher sind.

Diese Befragungsergebnisse sind als Indiz dafür zu werten, daß sich innerhalb des Theaters ein Trend durchzusetzen beginnt, der der eingeschränkten Probenzeit und der vielfach angespannten finanziellen Situation der Theater ebenso Rechnung trägt wie dem Wunsch der Schauspieler nach einer ganzheitlichen Probenmethode. Es läßt sich feststellen, daß die Theater nur einen mittelbaren Einfluß auf die Probenmethode der Regisseure haben. Die Einteilung unterliegt im wesentlichen der individuellen Entscheidung der Regisseure.

C. II. 4.c. Antworten auf Frage D.I.3: ("Sind Sie grundsätzlich bereit, Ihren Mitproduzenten (zu denen ich Dramaturg, Bühnenbildner, Regieassistent, Schauspieler, evtl. Bühnentechnik rechnen will; korrigieren Sie mich!) im Inszenierungsprozeß einen eigenständigen und autonomen künstlerischen Kompetenzbereich einzuräumen?"):

Die Frage nach der grundsätzlichen Bereitschaft des Regisseurs, seinen Mitproduzenten einen eigenen Kompetenzbereich einzuräumen, impliziert natürlich - auch wenn diese Vokabel ganz bewußt nicht in der Fragestellung verwendet wurde - die Diskussion um die Mitbestimmung bzw. Mitsprache am Theater. Es soll Klarheit darüber erzielt werden, inwieweit die inzwischen etwas ermattete Diskussion um Mitbestimmungsmodelle für künstlerische Berufe ihre Wirkung auf dem Theater hinterlassen hat. Darüber hinaus sind Rückschlüsse auf die grundsätzliche Kooperationsbereitschaft des Regisseurs im Hinblick auf Frage D.II.10 des Fragebogens möglich.

23 Regisseure (56%) engten die gestellte Frage von sich aus explizit auf die Mitbestimmung ein. Die Emotionalität vieler Antworten scheint zu beweisen, daß die Diskussion um die Etablierung formaler Kompetenzbereiche noch immer einige Brisanz besitzt.

Grundsätzlich wurden fünf unterschiedliche Beurteilungsweisen angetroffen. Die mit 19 Regisseuren (46,5%)[50] weitaus größte Gruppe erklärte sich unter keinen Umständen bereit, den Schauspielern oder anderen an der Inszenierungsarbeit Beteiligten irgendwelche Kompetenzbereiche auch nur in Ansätzen formal zu konzedieren. Mit Begriff und Inhalt des Wortes "Mitbestimmung" assoziieren sie die negativen, kreativitätshemmenden und theaterzerstörenden Initiativen einiger linker Sektierer, die das Theater zu Tode reformieren wollen. Den Grund für deren partielle Erfolge sehen die meisten allerdings woanders:

> "Dieser ganze Mitbestimmungsquatsch, den es früher gar nicht gegeben hat, stammt aus einer Zeit, wo größenwahnsinnige Regiediktatoren allen ihre Konzepte aufgezwungen haben und die Schauspieler sich das nicht mehr bieten lassen wollten." (Der Regisseur eines Boulevardtheaters)

Die Mitsprache jedoch, der lebhafte Austausch von Meinungen wird von den gleichen Regisseuren ausdrücklich als sinnvolle und bewährte Tradition guter Theaterarbeit befürwortet:

> "Einen eigenständigen und autonomen Kompetenzbereich im Mitbestimmungssinne kann es in einer Arbeit an der Interpretation eines Stückes für keinen der Mitarbeiter geben. Das gehört zu den grundlegenden Mißverständnissen des Teamwork wie vor allem aber des Theaters selbst. Würde man alle Schauspieler das machen lassen, was sie wollen, dann würde da ein ungeheurer Kohl herauskommen und jeder würde aus einem Komplex heraus den Mund aufmachen. Hingegen werden von guten Regisseuren vernünftige Meinungen immer berücksichtigt werden." (Gerd Omar Leutner)

Sehr ähnlich äußert sich auch Ernst Seiltgen, der dieser Problematik aus der Sicht des Intendanten noch einen interessanten Aspekt verleihen kann:

---

50) Hier sind die Regisseure der Repertoiretheater aller Organisationsformen ebenso vertreten wie die Regisseure des Boulevard.

> "Ich habe lange selbst ein Mitbestimmungsmodell praktiziert und bin sehr davon abgekommen. Dazu müßte der Intendantenvertrag geändert werden, der danach allein künstlerisch und sogar finanziell verantwortlich ist und in Bayern für etwaige Fehlbeträge sogar persönlich haftbar gemacht wird. Das Mitspracherecht auf den Proben aber ist natürliche Selbstverständlichkeit."

Bei dieser Mitsprache handelt es sich nicht um einen a priori konzedierten Freiraum, in dem jeder Beteiligte umfassende Procura genießt; die Regisseure sehen die Einflußmöglichkeiten in den kreativen Kapazitäten der einzelnen Person, also im künstlerischen Individuum begründet.

Unter bestimmten Voraussetzungen sind immerhin 8 Regisseure (19,5%) bereit, diese Frage zu bejahen. Ihre Bedingung besteht darin, daß das Ziel der gemeinsamen künstlerischen Aufgabe von allen Beteiligten engagiert und loyal vertreten wird. Sobald dieser Kompetenzbereich dazu mißbraucht werden sollte, die zugestandenen Rechte unqualifiziert zu überziehen und damit die Produktion zu gefährden, würden diese Regisseure ihr gegebenes Versprechen sofort aufkündigen. Interessant ist, daß sich sogar ein Regisseur des Studententheaters dieser Meinung anschließt:

> "Ja, natürlich. Die letzte Entscheidung aber liegt bei mir, und ein Selbstzweckproblematisieren und Zerreden ist bestimmt falsch. Man kann künstlerische Arbeit auf dem Theater nicht auf demokratischen Entscheidungen beruhen lassen; dann wird das Ganze meiner Meinung nach inkonsequent." (Joachim Lang)

Die Kompetenzkompetenz wird also auch in diesem Fall eindeutig beim Regisseur belassen.

Uneingeschränkt bereit zu gleichberechtigter Mitbestimmung unter äquivalenter Aufteilung von Rechten und Pflichten erklärten sich - wie zu erwarten war - nur die beiden Theaterkollektive und die beiden anderen Regisseure der Studentenbühne. Sie äußerten sich inhaltlich sehr ähnlich wie die "Rote Rübe":

"Das ist für uns keine Frage. Die 'Rote Rübe' ist ein Kollektiv, in dem jedes Mitglied die gleichen Rechte und Pflichten hat, im privaten wie im Arbeitsbereich."

Zu der in allen Fragen allein entscheidenden Instanz erklärten sich 7 Regisseure (17%). Sie lehnen eine statische, rein definitorische Grenzziehung zugunsten ihres eigenen Gestaltungs- und Entscheidungswillens ab:

"Das ist eine schwere Sache. Die Richtlinien müssen schon vom Regisseur kommen, gehen aber an mündige Partner. Alle sollten sich ernst nehmen und konstruktiv sein. Von dem Mitbestimmungsgeschwafel halte ich aber nichts. Die Ausführung der Tarifbestimmungen sind sogar der Tod jeder spontanen Arbeitsatmosphäre." (Andreas Gerstenberg)

Diese Regisseure befinden allein darüber, ob eine geäußerte Meinung für die künstlerische Arbeit bedeutsam und verwertbar ist oder nicht.

2 Regisseure (5%) wandten sich entschieden gegen jede Form von Mitbestimmung und auch Mitsprache auf den Proben:

"Nein, hundertprozentig nicht; nicht eigenständig und auch nicht autonom. Meinungen höre ich mir nur an, wenn sie in mein Konzept passen. Ich will, daß der Regisseur das Stück inszeniert und nicht irgendeine Gruppe; das ist alles schwachsinniger Quatsch." (Axel von Ambesser)

Die Kreativität und der Gestaltungswille der Schauspieler unterliegt hier den strengen Richtlinien des Regisseurs, der sich mit seiner Auffassung entschieden zum dirigistischen Reglement aller beteiligten Künstler bekennt.

Ein besonders interessantes Mitbestimmungsmodell soll an dieser Stelle noch vorgestellt werden:

"Wir haben ein recht weitentwickeltes Mitbestimmungsmodell, das der Intendant freiwillig unterzeichnet hat. Wir fragen auch mal die Souffleuse; was nicht heißt, daß die Proben geschwätzig verlaufen. Das überlegt sich schon jeder genau vorher, ob es sinnvoll ist, was er jetzt als Vorschlag einbringt. Wir sind am Anfang ganz offen, aber je weiter sich die Proben entwickeln, desto mehr wird doch der Regisseur zum Koordinationspunkt, desto mehr tritt dann doch wieder zwangsläufig dieses Gegenüber von Schauspieler und Regisseur zutage." (Horst Siede)

Diese Äußerung kennzeichnet gewiß nur einen bedenkenswerten und interessanten Einzelfall; er besitzt darüber hinaus aber doch Bedeutung für die gesamte Diskussion zu diesem Thema. Dieses Modell beweist, daß eine andere Verteilung der Kompetenzen sogar an einem Staatstheater nicht zwangsläufig zu einem esoterischen oder zum Scheitern verurteilten Theater führen muß.

Zusammenfassende Wertung:

In dieser Frage fand sich nur eine kleine Gruppe von Regisseuren, die sich einer konsequent praktizierten Mitbestimmung apriori verpflichtet fühlt, bereit, diese Frage ohne Einschränkung zu bejahen. Der weitaus überwiegende Teil der Befragten lehnt die Gewährung eines eigenständigen und autonomen künstlerischen Kompetenzbereiches entschieden ab. Eine inhaltliche Mitsprache als ein sehr geeignetes Mittel der Verständigung und Kommunikation auf der Probe wird mutatis mutandis ausdrücklich begrüßt.

Damit wird auch in dieser Frage wieder eine Tendenz deutlich, die sich schon in der Analyse früherer Frageergebnisse abzeichnete: Die formalistische Einordnung in einen invariablen Rahmen empfinden die meisten Regisseure als problematisch. In den Bereichen, die nicht von den starren und statischen Organisationsplänen des Theaters determiniert werden, erhebt der Regisseur - bei aller Toleranz seinen Partnern gegenüber - den Anspruch der Richtlinienkompetenz, nach der ihm allein das Recht zusteht, verantwortlich die letzte Entscheidung in wichtigen Fragen zu fällen. Ebenso offensichtlich gehört der absolutistische Beherrscher der Bühne weitgehend der Vergangenheit an. Selbst diejenigen Regisseure, die Mitbestimmungstendenzen scharf verurteilen, lehnen den Diktator ganz entschieden ab, der anderen das Wort verbietet, um sich selbst besser hören zu können.

Die meisten Regisseure verstehen sich ausdrücklich als das bedeutendste und entscheidende, kreative Element in der Arbeit an einer Inszenierung. Sie sind aber nicht bereit, diesen Anspruch um jeden Preis gegen die Schauspieler durchzusetzen, die - wie mehrfach betont wurde - ein Mitbestimmungstheater in aller Regel auch gar nicht wünschen.

C. II. 4.d. Antworten auf die Fragen D.I.4.a+b: ("4.a. Schlagwort: krisenfreie Probenarbeit. Sollte Ihrer Meinung nach die Einflußnahme aller am Probenprozeß Beteiligten begrenzt, erweitert werden, oder gibt es anderes, das Ihnen in diesem Zusammenhang wichtig ist? b. Welche positiven oder negativen Folgen können Krisen während der Probenzeit haben?"):

Die Frage nach Ursachen und Lösungen von Konfliktsituationen auf den Proben bildet die logische Fortsetzung der Kompetenzfrage. Die Fragestellung suggeriert ganz bewußt Kompetenzstreitigkeiten der Probenbeteiligten als vornehmliche Ursache für Krisensituationen. Es soll geklärt werden, ob sich derartige Probleme tatsächlich auf dieses Motiv reduzieren lassen.

Die Zusatzfrage erkundigt sich nach den Auswirkungen, die krisenhafte Situationen auf die Probenarbeit haben können. Es ist daran zu erinnern, daß Bertolt Brecht geradezu Krisen künstlich herzustellen empfahl, um die positiven Auswirkungen auf die Probenarbeit fruchtbar machen zu können. Haben Krisen[51] und ihre Lösung möglicherweise Modellcharakter?

---

51) "Krisen" sollen verstanden werden als menschlich oder künstlerisch begründete Konfliktsiutationen, die nicht situativ beigelegt werden können. Diese ergänzende Erläuterung wurde vom Verfasser in den Gesprächen hinzugefügt, wenn die Befragten Verständnisschwierigkeiten äußerten.

Die Antworten in dieser Frage gehen sehr weit auseinander. Nur 4 Regisseure (10%) leugneten die Möglichkeit generell, daß Krisen in ihrer Arbeit einmal auftreten könnten:

> "Was heißt hier Krisen? Es gibt Gespräche, Hin und Her, kleine Auseinandersetzungen. Das ist immer positiv; aber Krisen würde ich das nicht nennen." (Horst Schlette)

Die übrigen 37 Befragten bezeichneten Krisensituationen auf den Proben als ein zuweilen den Betrieb störendes Phänomen mit sehr unterschiedlichen Ursachen: 14 Befragte (34%) beurteilen den Verlauf und die Lösung einer Krise dann als überwiegend positiv, wenn der Regisseur einer solchen Situation nicht ausweicht, sie nicht bagatellisiert, sondern sich ihr bewußt stellt und sie offen mit den Schauspielern austrägt. Einige Regisseure bezeichnen diejenigen Krisen als besonders gefährlich, die unter der atmosphärischen Oberfläche einer Probe versteckt verlaufen. Hermann Kleinselbeck schildert die für ihn einzig möglich erscheinende Reaktion auf einen solchen latenten Spannungszustand:

> "Es gibt kaum eine Arbeit ohne Krisen, die oft versteckt verlaufen und zu einer gedrückten Atmosphäre führen. Da sollte der Regisseur wachsam sein und Krisen sofort problematisieren und vor der ganzen Gruppe austragen. Wenn Krisen dann als notwendige Verunsicherung akzeptiert werden, sind sie fast immer fruchtbar. Das erfordert aber ein Vertrauensverhältnis."

10 Regisseure (24,5%)[52] treffen eine Unterscheidung in zwei grundsätzlich voneinander verschiedene Krisenarten: die menschlich-individuell begründete einerseits und die künstlerisch-inhaltliche Krise andererseits. Letztere läßt sich - wie die Interviewten betonen - in der Regel positiv lösen, mitunter sogar arbeitsmotivierend und erkenntniserweiternd in die Probenarbeit einbringen. Menschlich begründete Krisen hält man für diffiziler, heimtückischer, nur unter großen Schwierigkeiten für befriedigend lösbar:

> "Krisen können kreativ und tödlich sein. Das kommt auf die Art der Krisen an. Sind es Autoritätskrisen, dann

---

52) Theaterkollektive und Studententheater sind hierbei nicht vertreten.

> sind sie weit schwerer zu bewältigen als inhaltliche Krisen. Da muß man - und das ist das Schwierigste - den Weg zwischen Autorität und Partner finden." (Serge Roon)

Ähnliche Erfahrungen äußerten 8 Interviewte (19,5%). Sie halten die inhaltlich motivierten Krisen ebenfalls für lösbar, ja in ihren Auswirkungen auf die Probenatmosphäre sogar für positiv; menschliche Krisen hingegen bezeichnen sie sogar als Gefährdung der gesamten Produktion, da ihre Ursachen und Auswirkungen so vielschichtig sind, daß man sie nur selten in den Griff zu bekommen vermag.

> "Im Positiven kann es einen weiterbringen, die Einheit des Ensembles stärken. Wir haben es aber auch schon erlebt, daß eine ganze Produktion kaputt geht." (Alf André)

5 Befragte (12%) halten jegliche Art von Krisen und Konflikten für gefährlich; positive Auswege aus derartigen Spannungen sehen sie nicht. Hierzu zwei unterschiedliche Auffassungen:

> "Ich finde, Krisen sollten nicht sein, auch wenn ich so etwa zwei pro Produktion selber hatte. Sie sind sehr schädlich. Sie entstehen, weil man falsch arbeitet, zuviel Angst hat, alles richtig zu machen. Findet man die richtige Ruhe in der Arbeit, so wird es keine Krisen geben. Krisen folgen immer einer Überreiztheit: man fand etwas zu toll o.ä..Krisen bringen immer Unsicherheiten in die Arbeit, machen irgendwas kaputt." (Joachim Preen)

Das "TIK" sieht sich im Krisenfall durch seine Kompetenzverteilung an der Lösung derartiger Situationen behindert:

> "Es gibt öfter mal Krisen wegen Meinungsverschiedenheiten. Das ist dann sehr schlimm und kann soweit eskalieren, daß Leute androhen, sie steigen aus und die gesamte Produktion wackelt. Das geht bei uns deshalb so schief, weil Krisen ja nicht durch Autoritäten, sondern in der Gruppe bewältigt werden, und da spricht dann jeder jedem die Kompetenz ab."

Von einigen Regisseuren wurden über die gestellte Frage hinaus - ihrem allgemeinen Werturteil entsprechend - Anmerkungen gemacht, die interessant genug sind, um an dieser Stelle vorgestellt zu werden. So äußerten 9 Regisseure, die sich von den überwiegend positiven Auswirkungen krisenhafter Situationen

überzeugt gezeigt hatten, die Ansicht, daß Krisen die Arbeit beweglich machen können, gesunde "Kräche" eine Situation kathartisch klären helfen, in jedem Fall aber der häufig anzutreffenden Probenlangeweile vorzuziehen seien.

Brechts Empfehlung, Krisen sogar zu provozieren, sie als Elemente der Veränderung bewußt anzunehmen, und in die Probenarbeit zu integrieren, um aus ihnen Lernziele abzuleiten, waren 5 Regisseure bereit zu folgen. Mit Kurt Meisel sprach sich sogar der Intendant eines großen Staatstheaters für diese Ansicht aus:

> "Die Baisse-Situationen nach Proben sind unerhört wertvoll und wichtig. Genauso wichtig ist es, daß man auf den Proben einfach glücklich ist. Es gibt Schauspieler, die man in Krisen hineinstossen muß, sie in ein Tal hineinbringen muß, damit sie den Berg wieder neu beschreiten können."

Um das Selbstverständnis der befragten Regisseure objektiv beurteilen zu können, ist es wichtig zu erfahren, wie stark sie selbst ihren Anteil an der Lösung einer Krise einschätzen: 12 Regisseure (29,5%) bezeichnen sich als die einzige Persönlichkeit, die überhaupt in der Lage ist, Krisen zu entfesseln, wieder aufzulösen oder einfach zu beenden:

> "Krisen werden nur dann negativ, wenn der Regisseur es nicht versteht, sich damit in geeigneter Weise auseinanderzusetzen, zu klären und - wenn nötig - auch mal etwas despotisch einfach zu beenden." (Bernd Leifeld)

Zusammenfassende Wertung:

Auch in dieser Frage erweist sich der Regisseur wieder als der eigentliche Kristallisationspunkt entscheidender Entwicklungen auf den Proben. Er empfindet sich in aller Regel als die einzige mit Souveränität und der Fähigkeit zum Überblick ausgestattete Person in der Probenarbeit, die Kompromisse zu finden und den Schauspieler - der in fast allen Antworten als

der Verursacher von Krisen vorausgesetzt wurde - mit psychologischem Geschick zu behandeln sich in der Lage sieht.

Im allgemeinen war die Furcht vor Krisen weit geringer als erwartet werden konnte. Die geringe Zahl der Befragten, die Krisen ausschließlich negativ beurteilen, scheint dafür ein deutlicher Beweis zu sein.

Nur sehr wenige Regisseure versuchten, dieser Problematik in die einfache Negation zu entfliehen. Bei fast allen interviewten Regisseuren wurde in dieser Frage ein hohes Problembewußtsein angetroffen.

Im kommerziellen Theater allerdings überwiegt die Angst vor Krisen. Derartige Störungen werden hier nicht als notwendiger Teil einer künstlerischen Auseinandersetzung gesehen. Für die Regisseure dieser Theater bedeuten Konfliktsituationen eine unmittelbare Bedrohung des Ganzen und damit der Effektivität des bereits in das Projekt investierten Kapitals.

C. II. 4.e Antworten auf Frage D.II.1: ("Am Anfang der Proben sind die Schauspieler das Gegenteil der ideal entspannten Wesen, die sie gerne sein würden.'[53]) Dieser Satz stammt von Peter Brook. Hat er recht? Wenn ja, wie gehen Sie vor?"):

Wie in dem bereits erwähnten Pretest festgestellt werden konnte, ist den meisten Regisseuren das Problem der schauspielerischen Verkrampfung durchaus bewußt. Der Schauspieler ist quasi sein eigenes Arbeitsmaterial; daher fehlt ihm die Distanz zu seinen eigenen Mitteln. Aus dieser Tatsache erwachsen Spannungen, Verkrampfungen und unkontrollierte Reak-

53) Peter Brook: Der leere Raum. Möglichkeiten des heutigen Theaters, übers. v. Walter Hasenclever; München 1975, S. 114

tionen der Schauspieler. Peter Brook hat dieses Problem in dem zitierten Satz sehr prägnant zusammengefaßt.

36 der 41 Befragten (88%) stimmen Brooks Satz grundsätzlich zu, oder sehen darin sogar eine sehr entscheidende Erkenntnis. Nur 5 Regisseure (12%) vermögen mit Brooks Erfahrung nichts anzufangen; sie halten den Satz für überzogen oder sogar falsch:

> "Der Satz ist eine Projektion, Brook ist nämlich selber am Anfang unentspannt. Der Satz ist Unsinn. Ich finde auch den vollkommen entspannten Menschen problematisch." (Michael Gruner)

> "Mir ist der verkrampfte jugendliche Held, der am Anfang alles umrennt, lieber als der, der von vornherein temperamentlos-locker seinen Part abliefert." (Jürgen Brock)

Von den 36 zustimmungsbereiten Regisseuren besitzen immerhin 6 die Souveränität, sich selbst von dieser anfänglichen Verkrampfung nicht auszunehmen.

In der Analyse ihrer Ursachen und den Methoden zu ihrer Bewältigung gehen die Ansichten sehr weit auseinander. Die Erfahrungshintergründe der einzelnen Regisseure unterscheiden sich zu deutlich voneinander, um größere Antworttendenzen zusammenfassen zu können.[54)]

Für die von Brook beschriebene schauspielerische Verkrampfung werden im wesentlichen drei Ursachen verantwortlich gemacht:[55)] 3 Regisseure bezeichnen diesen Zustand der Spannung als etwas durchaus Normales und Menschliches, wenn er den Beginn einer neuen und wichtigen Aufgabe begleitet, wie sie die Erarbeitung einer neuen Rolle für einen Schauspieler bedeutet.

---

54) Aufgrund dieses disparaten Meinungsbildes wird in dieser Frage auf eine prozentuale Quantifizierung der Antworten verzichtet.

55) Der Vollständigkeit halber muß hinzugefügt werden, daß einige Regisseure diesem Satz zwar zustimmten, Gründe und Ursachen hierfür aber nicht zu nennen vermochten.

Eine andere Gruppe von Regisseuren charakterisiert den Schauspieler als ein Wesen, dem als hervorragendste negative Eigenschaft sein Selbstbewußtsein fehle. Diese Ansicht wurde in einigen Fällen sogar zum Ausdruck einer masochistischen Berufsauffassung der Schauspieler übersteigert.

Die dritte und größte Gruppe macht übereinstimmend eine andere negative Veranlagung der meisten Schauspieler für ihre mangelnde Entspanntheit verantwortlich: den Selbstbestätigungszwang der Schauspieler, bereits zu Beginn der Proben etwas Fertiges abliefern zu wollen:

> "Schauspieler wollen immer auf der ersten Probe etwas abliefern, was noch gar nicht ablieferbar ist. Das muß man einfach abbauen." (Alf André)

Die Therapievorschläge zur Bekämpfung dieses verbreiteten Berufssyndroms durch die einzelnen Regisseure unterscheiden sich in eklatanter Weise voneinander. Hierzu wurden nicht weniger als 9 - bereits weitgehend subsumierte - Verfahrensweisen genannt, wobei keine theaterspezifischen Prioritäten zu erkennen sind.

13 Regisseure bemühen sich vorrangig darum, mit dem Schauspieler ein enges Vertrauensverhältnis aufzubauen - ein Anliegen, das von vielen Regisseuren bereits in früheren Antworten geäußert wurde. Wenn dieses Vertrauen hergestellt sei, müsse der Regisseur versuchen, dem Schauspieler Selbstvertrauen zu geben, um auf dieser Basis frei und unbelastet an die Verkörperung seiner Rolle herangehen zu können:

> "Der Schauspieler merkt plötzlich zu Beginn der Proben, daß er 10 Arme und 15 Beine hat. Der Regisseur muß dann ein Vertrauensverhältnis zwischen sich und dem Schauspieler aufbauen, ihm Selbstbewußtsein geben, ihn psychologisch aufbauen und bereits zu Anfang eine entspannte Atmosphäre auf die Proben mitbringen. Auch muß er die Hemmungen und Ängste des Schauspielers abbauen." (Kurt Meisel)

11 Regisseure charakterisieren die Psyche des Schauspielers als durch Erfolgszwänge, Streß, Hemmungen und Ängste gepei-

nigt und belastet. Diese psychische Disposition versuchen sie energisch zu bekämpfen.

8 Regisseure plädieren dafür, sofort mit der konzentrierten Arbeit am Stück zu beginnen:

> "Ich versuche, die Probleme in der Arbeit zu lösen, dann kommt die Entspannung von alleine. Meine eigene Angst unterschlage ich einfach. Die Lösung heißt also: Arbeit." (Anita Ferraris)

Diese Befragten glauben, sich durch die Konzentration auf den Spielvorgang und eine Pragmatisierung der Probleme der notwendigen Entspannung am wirkungsvollsten nähern zu können.

In 7 Fällen wurde im Gespräch die entscheidende Voraussetzung für allmähliche Lockerung beim Schauspieler gesehen. Man versucht, im Gespräch Bewußtsein zu schaffen und auf diesem Wege dem Schauspieler den Einstieg in die Verkörperung der Rolle auf intellektuellem Wege zu erleichtern.

6 Regisseure verstehen sich als Motivationspsychologen. Sie vermitteln dem Schauspieler Lust an der Rolle wie an der Arbeit überhaupt und glauben, auf diese Weise seine Initialhemmungen wirksam überbrücken zu können.

4 Befragte bezeichnen sich in ihrer Regiefunktion als direkte Autoritätsperson und damit Identifikationsziel des Schauspielers. Leben sie selbst die ideale Entspannung auf den ersten Proben vor, so glauben sie, den Schauspieler über die Nachahmung entkrampfen zu können.

Ebensoviele Regisseure empfehlen, Geduld zu üben und harte Kritik in den ersten Proben unter allen Umständen zu vermeiden. Der Schauspieler soll Fehler machen dürfen, ohne in der ersten Zeit dafür gleich in seine Schranken gewiesen zu werden:

> "Der Regisseur kann den Schauspielern Vertrauen geben und Geduld empfehlen und auch die selbst haben. Auch der Regisseur sollte zugeben, daß er nicht alles weiß." (Joachim Preen)

Klaus Sonnenschein sieht hierin ein elementares Problem, das für ihn im hierarchischen Probenprinzip begründet liegt:

> "Am Anfang muß ich Geduld haben. Verkrampfte Schauspieler - es gibt auch andere - lasse ich erst mal tagelang machen; die sind sehr empfindlich, die darf man so früh noch nicht korrigieren. Man muß warten, bis sie was Gutes gemacht haben und das dann loben und so allmählich Kritik einfließen lassen. Das ist sehr wichtig zu Beginn der Proben, wo der Regisseur eben die Respektsperson ist."

Nur in einem Fall[56] wird - Brooks Vorstellungen entsprechend - zur Veranstaltung von Übungen und Warm-ups geraten. Dieser Regisseur geht davon aus, daß nur die kollektive Entspannung den Einzelnen frei machen kann.

Die nur mit äußerster Sensibilität zu erreichende Belastungsfreiheit des Schauspielers wird übereinstimmend als Grundvoraussetzung dafür gesehen, seine Kreativität im erforderlichen Umfange zu mobilisieren:

> "Das Endziel von Theater für die Produzenten sollte diese absolute Freiheit eines geistig und körperlich durchtrainierten Menschen sein, der seine Freiheit vollkommen annimmt und spielend einen Traum oder eine Einsicht in Leben verwirklicht und das zur Kunst macht, indem er es spielt. Unentspanntheit kann viele Gründe haben und so viele Gründe gibt es auch, diese zu bekämpfen." (Hermann Kleinselbeck)

Zusammenfassende Wertung:

Vielen der interviewten Regisseure fehlt die volle Souveränität, um frei über ihr privates Verhältnis zum Schauspieler - das letztlich natürlich hinter der Frage steht - berichten und reflektieren zu können. Die Beziehung zwischen Regisseuren und Schauspielern ist vielschichtig und partiell auch etwas verworren. Sie definiert sich aus einem Geflecht von situativen und habituellen Verhaltensweisen, die zu einem großen Teil in den Antworten zu dieser Frage anklangen.

---

56) Jan Krämer

Brooks Erkenntnis fand fast einhellige Zustimmung unter den interviewten Regisseuren. Er hat in dem zitierten Satz eine Erfahrung zusammengefaßt, die jeder Regisseur immer wieder in der Arbeit mit seinen Schauspielern bestätigt findet. So unterschiedlich, wie die Berufserfahrung der einzelnen Regisseure war auch die Beurteilung des angesprochenen Phänomens. Das unterentwickelte Selbstbewußtsein der Schauspieler und ihr Übereifer, der sie dazu verführt, bereits auf der ersten Probe eine perfekte Leistung abliefern zu wollen, werden am häufigsten als Ursache genannt.[57)]

In der Bekämpfung dieses schauspielerischen Phänomens sehen die Regisseure primär ihre menschlich-psychologischen Fähigkeiten gefordert: Verminderung von Streß und Ängsten, Herstellen einer Vertrauensbasis, Stärkung des schauspielerischen Selbstbewußtseins und Geduld wurden hier am häufigsten genannt.

Es ist bezeichnend für das Selbstverständnis der Regisseure, daß sie sich allein imstande sehen, auf den Schauspieler und seine komplizierte Psyche adäquat einzugehen: ein weiteres Indiz für das gestiegene Selbstwertgefühl der Regisseure.

Die Antworten fächerten sich sehr weit auf, was im Charakter einer solchen Meinungsfrage begründet liegt. Doch hat es sich diese Arbeit ja gerade zum Ziel gesetzt, auch die subjektiven, bislang unerforschten Bereiche der Regie zu beleuchten und - wenn möglich - einer Klärung näher zu bringen.

---

57) Eine Schauspielerbefragung zu diesem Phänomen ergäbe gewiß interessante und weitergehende Aufschlüsse.

C. II. 4.f. Antworten auf Frage D.II.2: ("Fühlen Sie sich auch als Pädagoge, d.h. versuchen Sie, den Schauspieler über die aktuelle Inszenierung hinaus längerfristig künstlerisch weiterzuentwickeln?"):

Das Verhältnis zwischen Regisseur und Schauspieler ausschließlich als pragmatische Arbeitsgemeinschaft zu verstehen, hieße, es nur unzulänglich zu definieren. Ihr künstlerisches Verhältnis ist polymorph und besitzt viele Aspekte, wie ja auch die Auswertung der vorangegangenen Antwortergebnisse bewiesen hat. Ein sehr wesentlicher Faktor in diesem Verhältnis ist die Ambition der Regie, die darstellerischen Fähigkeiten des Schauspielers in ihrem Sinne zu vervollkommnen. Wie ausgeprägt ist diese pädagogische Komponente bei den Regisseuren? Die hierzu gestellte Frage soll Aufschluß geben:

25 Regisseure (61%) bezeichnen die langfristige künstlerische Weiterentwicklung des Schauspielers als ein besonderes Anliegen ihrer Arbeit. Die große Zahl der Regisseure, die sich diesem Anspruch verpflichtet fühlen, zeigt, daß es sich hierbei durchaus nicht nur um ältere Regisseure mit langer Berufs- und Lebenserfahrung handelt. Besonders jüngere Regisseure bemühen sich bei diesem Vorhaben um Behutsamkeit und Umsicht:

> "Das versuche ich schon, ohne mich dabei als Pädagoge zu fühlen. Wobei ich immer Skrupel habe, weil ich nicht weiß, ob ich mit dem Weg, den ich mir für jemanden vorstelle, wirklich recht habe. Jemanden gerecht zu beurteilen und ihm dann den richtigen Rat zu geben, ist sehr schwer, und ich habe da etwas Angst vor meiner Position." (Michael Peter)

Für besonders wichtig hält man die ausschließliche Orientierung des Regisseurs an der Individualität des einzelnen Schauspielers; eine Anwendung allgemeiner didaktischer Praktiken wird übereinstimmend als falsch bezeichnet.

Die meisten Regisseure vermochten keine exakten Auskünfte darüber zu geben, worin diese Weiterentwicklung nun im einzelnen zu bestehen habe. Man rettete sich vielfach in Gemeinplätze und erklärte, an einer breiten Förderung des Schauspielers interessiert zu sein. Als konkretere Entwicklungsziele wurden genannt: Eine kritisch-positive Einstellung zum Beruf und die Vermittlung handwerklicher Fähigkeiten, die sich besonders an junge Kollegen und Berufsanfänger richte:

> "Die Begabung hat jemand oder er hat sie nicht; beibringen kann ich sie ihm nicht. Aber das sehr wichtige Handwerk kann ich - besonders unerfahrenen - Schauspielern beibringen und darin sehe ich mich als Pädagoge." (Klaus Schlette)

Ein sehr kleiner Teil der Befragten beschränkte sein Vorhaben auf die Erziehung des Schauspielers zu einem die Gemeinschaft akzeptierenden Ensemblemitglied. Der zur Selbstgenügsamkeit neigende Schauspieler sollte sich nicht mit seinen Individualismen zufriedengeben, sondern die kollektive Kreativität eines Ensembles akzeptieren und sich selbst als einen Teil dieser Gemeinschaft begreifen lernen.

3 Regisseure glauben, ihre Lernziele besonders erfolgreich über unkonventionelle Besetzungen erreichen zu können:

> "Wir haben viele Anfänger, daher ist diese Arbeit mit den Schauspielern sehr wichtig. Man muß die Schauspieler oft im besten Sinne etwas überfordern, ihnen eine vielleicht schon etwas zu große Rolle geben, damit sie da hineinwachsen." (Alf André)

7 Befragte (17%)[58] sehen in der Verwirklichung langfristiger Zielvorstellungen eine ihrer wichtigsten Aufgaben überhaupt; sie sehen sich hierzu allerdings nur unter der Bedingung bereit, daß es sich um gegenseitige Prozesse handelt, in die jeder miteinbezogen sein sollte.

4 Regisseure (10%) halten längerfristige Weiterentwicklungen nur bei Schauspielern für möglich, die selbst ein direktes Interesse an einem Engagement des Regisseurs anmelden.

---

58) Ein deutlicher Schwerpunkt liegt hier bei den kollektiv organisierten Theatergruppen.

"Selbstverständlich, ich will fast jedem Schauspieler helfen, mit dem ich zu tun habe. Dann muß da aber vom Schauspieler deutlich die Bereitschaft dazu kommen. Wenn ich Schauspieler mag, sind sie kein Material für mich." (Serge Roon)

6 Regisseure (14/5%)[59] sehen keinerlei Chancen für derartige Initiativen, da sie nicht mit einem Ensemble über längere Zeit zusammenarbeiten können.

"Das ist ein Anliegen, dem ich als Gastregisseur ohne festes Engagement ans Ensemble natürlich leider fast nicht nachgehen kann. Es geht höchstens in Ansätzen, wenn man sich mit dem Schauspieler privat unterhält." (Gerd Omar Leutner)

Im Boulevardtheater müßte ein derartiger Anspruch schon inhaltlich scheitern:

"Das ist wohl mein Ehrgeiz, läßt sich aber bei den Stükken, Schauspielern und dem Anspruch des Boulevard nicht durchführen. Boulevardtheater kann intelligent, nie aber intellektuell sein." (Peter Ahrweiler)

Zusammenfassende Wertung:

Auch in dieser Frage bekennen sich die meisten Regisseure zu ihrer Führungsrolle in der Arbeit an einer Inszenierung. In den Antworten der befragten Regisseure manifestiert sich fast ausnahmslos ein deutliches, allerdings nicht immer zielgerichtetes Interesse an der Weiterentwicklung der - besonders unerfahrenen - Schauspieler über den aktuellen Inszenierungsprozeß hinaus, was die Vermutung nahelegt, daß einige der Interviewten in dieser Frage einer erheblichen Selbstüberschätzung erlegen sind.

---

59) Es handelt sich hierbei vorwiegend um die Regisseure großer Häuser, Regisseure mit vorwiegend Gastverpflichtungen und Regisseure des Boulevardtheaters.

C. II. 4.g. Antworten auf die Fragen D.II.3.a+b: ("3.a. Vorspiel vs mündlich anweisen. Mit welchem Begriff fühlen Sie sich eher verwandt, wenn Sie Schauspieler von inszenatorischen Gedanken überzeugen wollen? b. Birgt Ihre Methode Risiken?"):

Spielen nur die sog. Schauspielerregisseure vor? Wird die Beschränkung auf mündliche Anweisungen als illegitime Theoretisierung der Probenarbeit betrachtet? Derartige Aspekte der praktischen Probenarbeit werden in dieser Frage erörtert:

23 Regisseure (56%) erklärten, daß sie beide Unterweisungsmethoden anwenden, die Entscheidung hierüber aber von der Situation und der Person des Schauspielers abhängig machen.

> "Gefährlich ist die Einseitigkeit. Regisseure, die nur vorspielen oder nur Anweisungen geben, werden immer einen Teil der Schauspieler gegen sich haben." (Gerd Omar Leutner)

Überraschend viele Regisseure (23/56%)[60] sind sich der Gefahren des Vorspiels durchaus bewußt. Die Gefahr liegt ihrer Meinung nach darin, daß der Regisseur eine Szene so perfekt und überzeugend vorexerziert, daß er den Schauspieler damit der Möglichkeit beraubt, das Vorgespielte in seine Darstellungsmittel umzusetzen. Er nimmt ihm so den Mut und das Selbstvertrauen.

> "Ich tue beides, spiele in schwierigen Situationen lieber vor, bzw. deute an, denn Vorspiel ist sehr problematisch und kann zum Kopieren und zur Mutlosigkeit der Schauspieler führen." (Kurt Meisel)

Nur 2 Regisseure[61] bekennen sich ausschließlich und vorbehaltlos zum Vorspiel als der geeignetsten Methode, Anweisungen auf der Bühne verständlich zu demonstrieren:

---

60) Diese Gefahr wird also auch von Regisseuren gesehen, die die Methode des Vorspielens einer Szene mitunter selbst anzuwenden pflegen.
61) Beide stammen aus dem Boulevardtheater.

> "Da ich selbst Schauspieler bin, neige ich zum Vorspiel, was ich auch gut kann. Das halte ich für besser als diese trockenen Anweisungen aus dem Zuschauerraum. Risiken sehe ich keine." (Peter Ahrweiler)

Diese Zahl liegt überraschend niedrig, wenn man sich vor Augen führt, daß fast zwei Drittel der befragten Regisseure über die Schauspielerei zur Regie gekommen sind. Sie haben zumeist selbst als Schauspieler die Erfahrung gemacht, daß Vorspiel fast immer zu Kopie und Kreativitätsverlust führt; aus diesem Grunde versuchen sie jetzt, dieses Risiko durch den Einbau von Verfremdungen, Übertreibungen oder nur skizzenhaftes Anspielen einer Szene abzubauen.

Diese Erfahrungen veranlassen auch die restlichen 16 Regisseure (39%), ihre Unterweisungen überwiegend oder ausschließlich über verbalisierte Erläuterungen vorzunehmen; zumindest dann, wenn es um inhaltliche Fragen geht. Körperbetonte, technische Abläufe sind auch sie zuweilen einmal bereit, in der Andeutung vorzumachen:

> "Ich beschreibe viel mehr, auch assoziativ, weil ich glaube, daß plastisches Vormachen die Schauspieler sehr stark in ihrer Eigenkreativität beschneidet. Nur wenn sonst gar nichts mehr anderes geht, mache ich mal was vor, fühle mich aber schlecht dabei, zumal ich ja selbst Schauspieler gewesen bin. Bei rein körperlichen Dingen, Slapsticks u.ä. ist Vormachen viel risikoloser." (Horst Siede)

Dieser Meinung sind durchaus nicht nur diejenigen Regisseure, die keine schauspielerische Ausbildung vorweisen können (das sind von den 16 Regisseuren nur 5!).

Nur 5 Regisseure sehen in der verbalisierenden Methode der Regieanweisung die Gefahr, über allzuviel Theorie für den Schauspieler selbst unverständlich zu werden.

Zusammenfassende Wertung:

Obgleich die sog. Schauspielerregisseure mit fast zwei Dritteln deutlich in der Überzahl sind, wird das reine Vorspiel, die direkte, subjektive Form der Anweisung von 56% aller Befragten als gefährlich verurteilt. Die meisten Regisseure halten die Beherrschung beider Vermittlungsweisen für erforderlich, empfehlen allerdings die Anwendung eines denaturierten, verfremdeten Vorspiels, wenn dies einmal erforderlich sein sollte. 39% der Interviewten entscheiden sich immerhin für eine Präferenz der verbalen Anweisung. Sie versuchen, die kreativen Kapazitäten der Schauspieler über die Vermittlung von Assoziationen, Bildern oder direkten Spielvorschlägen in die gewünschte Spielrichtung zu bewegen.

Damit bemüht sich die Regie darum, die schauspielerischen Fähigkeiten als dem entscheidenden Teil einer Theateraufführung so wenig wie möglich zu beschneiden und einzuschränken. Die Individualität des vorspielenden Regisseurs wird zugunsten der schauspielerischen Eigenkreativität aufgegeben. Die Einengung und Bindung des Schauspielers an ein individuelles, subjektives Darstellungsschema - wie es in früherer Zeit von großen und dafür berühmten Regisseuren häufig praktiziert wurde - hat heute zugunsten des Schauspielers zu unterbleiben. Die einzige Ausnahme von dieser Regel besteht in der Vermittlung primär körperbetonter Szenen, oder aber dem Vorspiel als Ultima ratio, wenn sich alle anderen Kommunikationsmethoden als untauglich erwiesen haben.

C. II. 4.h. Antworten auf die Fragen D.II. 4+5: ("4. Ausprobieren vs einstudieren. Wie würden Sie Ihren Inszenierungsstil lieber bezeichnet wissen? 5. Kommt es zu substantiellen Änderungen Ihrer Inszenierungsweise, wenn Sie Massenszenen einstudieren im Vergleich zu Stücken mit Kammerbesetzung?"):

Welcher der beiden genannten Begriffe wird von den Regisseuren als adäquate Bezeichnung ihrer Inszenierungsweise akzeptiert? Und: Sind die Aussagen zu dieser Frage geeignet, Rückschlüsse auf den Dominanzanspruch des Regisseurs zu ziehen? Diese Frage steht in enger inhaltlicher Beziehung zu der sich anschließenden, in der die praktische Vorgehensweise des Regisseurs in einer besonderen Probensituation erörtert wird.

Mit 25 Regisseuren bekennen sich die meisten klar zum Begriff des "Ausprobierens". Sie erklären die Flexibilität in den Proben zum entscheidenden Charakteristikum ihrer Arbeit. Der Schauspieler sollte vom Regisseur jede Unterstützung erfahren, um seine Kreativität im vollen Umfang entfalten und seine darstellerischen Möglichkeiten unbelastet durchspielen zu können:

> "Ausprobieren bis zum Schluß, von mir aus bis zur Generalprobe. Das geht aber nicht, weil die Schauspieler irgendwann mal fertig sein wollen. Einstudieren finde ich gräßlich." (Michael Peter)

Für den Begriff "Einstudieren" entschieden sich nur 3 Regisseure (7,5%).[62] Sie verbanden ihre Einordnung allerdings mit der bedauernden Feststellung, daß übergeordnete Umstände ein Drängen auf Präzision und konkrete Anweisungen abzwingen:

> "Ich studiere ein, da für allzuviele Experimente und Ausprobieren weder genug Zeit noch Geld da ist." (Der Regisseur einer Boulevardbühne)

---

62) 2 dieser Regisseure gehören einem Boulevardtheater an.

Ein Regisseur[63] machte seine Arbeitsmethode von den Forderungen des Stoffes abhängig; primär körperbetonte Stücke studiere er eher ein.

5 Regisseure (12%) waren nicht bereit, sich für eine der bezeichneten Alternativen zu entscheiden. In keinem der Begriffe fanden sie ihre Arbeitsweise adäquat und schlüssig charakterisiert. Ihre Gegenvorschläge: inszenieren, Regie führen, in eine Form bringen, entwickeln.

> "Beides möchte ich nicht. Am besten: Ausprobieren auf einer Grundlage, die schon den Rahmen geschaffen hat, ein Korsett bildet, innerhalb dem man ausprobieren kann." (Bernd Leifeld)

Es ist zu bezweifeln, ob die alternativen Begriffe über das subjektive Empfinden des einzelnen Regisseurs hinaus geeignet sind, eine befriedigende, terminologische Klärung herbeizuführen.

7 Regisseure (17%) lehnen eine statische, rein terminologische Grenzziehung ab. Sie begreifen die Proben als einen dynamischen Prozeß, den sie offen beginnen; mit Fortschreiten der Probenzeit allerdings sei dann eine zwangsläufige, natürliche Einengung der Aktionskreise zu beobachten. Hermann Kleinselbeck formuliert diese Erfahrung so:

> "Eine Synthese aus beidem. Am Anfang sehr viel Ausprobieren, dann eine Auswahl treffen, sich festlegen und das dann auch präzise einstudieren, verabreden, in eine Form bringen, die man evtl. noch mal verlassen kann."

Auf die besondere Situation angesprochen, die das Inszenieren einer Massenszene für den Regisseur mit sich bringt, sieht sich die überwiegende Zahl der Regisseure doch zum einstudieren gezwungen. Hierzu 2 typische Statements:

---

63) Hans Dieter Schwarze

"Der ändert sich dann selbstverständlich. Da muß dann Diktat rein, scharfe Stringenz. Das kann man gar nicht vermeiden. Da werden klare Anweisungen gegeben, debattiert wird dann nicht mehr, was sowieso aufhört, wenn mehr als 10 Leute auf der Bühne stehen." (Serge Roon)

"Man muß natürlich exaktere Anweisungen geben, den Enthusiasmus schnell entzünden, so daß einem die Masse schnell aus der Hand frißt. Da muß man Tricks anwenden." (Horst Heinze)

Der Zwang zur Anwendung autoritärer, also untypischer irregulärer Arbeitsmethoden erscheint den meisten Regisseuren in einem solchen Fall als unvermeidlich.

Jeder fünfte Regisseur (19,5%) bekannte sich auch in einem solchen Fall zum Ausprobieren verschiedener, szenischer Lösungsmöglichkeiten, auch wenn die Probensituation diesen Vorsatz nur unter erschwerten Bedingungen durchführbar macht.

"Ich kann natürlich nicht mit den sensiblen Mitteln 40 Statisten behandeln; man muß halt lauter reden usw.; man sollte aber trotzdem noch ausprobieren können." (Frank Baumbauer)

Es bleibt zu bezweifeln, ob auch die Regisseure der kleineren, finanzschwachen Theater den hierfür erforderlichen probenzeitlichen Mehraufwand zu erbringen in der Lage sind. Immerhin bekannten sich 4 Regisseure derartiger Theater zu arbeitsmethodischer Konsistenz, und damit zum Ausprobieren.

7 Regisseure (17%)[64] wurden nicht in die Auswertung miteinbezogen, da sie erklärten, mit der Inszenierung von Massenszenen keine Erfahrung zu besitzen.

---

64) Dabei handelt es sich überwiegend um die jüngeren Regisseure, die Regisseure der Boulevardtheater und die Theaterkollektive.

Zusammenfassende Wertung:

Die Zahl der Regisseure, die in der Probenarbeit - besonders der ersten Zeit - das Stadium kreativen Experimentierens unter dem Vorbehalt der Vorläufigkeit sehen, ist mit 25 unerwartet groß. Diese Regisseure erheben den Anspruch, die Kreativität der Schauspieler wie der anderen Probenbeteiligten ohne Bevormundung oder empfindliche Reglementierung in den Dienst der gemeinsam zu erarbeitenden Inszenierung zu stellen. Sie empfinden sich als Organisatoren und Koordinatoren aller kreativen Spezialbegabungen auf dem Theater. Die kompromißlose Verwirklichung statischer Konzeptionen empfinden sie als irreparablen Substanzverlust.

Zum "Einstudieren" sehen sich nur 3 Regisseure gezwungen. Die in früheren Antworten geäußerten Ansichten lassen allerdings den Schluß zu, daß sich in diesen faktisch kaum überprüfbaren Selbsteinschätzungen die meisten Regisseure zu starker Selbstidealisierung verleiten ließen. Ein Abweichen von ganzen Konzeptionen ist in den Fragen C.II.1 und D.I.1.a+b für weitgehend ausgeschlossen gehalten worden.

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang die Äußerung einiger Regisseure, die beide Arbeitsprinzipien in eine chronologische Abfolge bringen. Ihre Bewertung der Proben als ein dynamischer Prozeß scheint in einer Weise stringent und logisch zu sein, daß einige Regisseure, die sich mit dem Begriff "Ausprobieren" identifizieren, in ihrer Probenpraxis sehr wahrscheinlich doch ähnlich vorgehen dürften.

In der Frage nach den spezifischen Merkmalen einer Massenszene für den Regisseur verdichtete sich die Vermutung zur Überzeugung, daß dirigistische und autoritäre Maßnahmen in einem solchen Fall von den meisten Regisseuren als unumgäng-

lich bezeichnet werden. Nur jeder fünfte Regisseur sieht sich in der Lage, auch dann noch auszuprobieren.[65)]

C. II. 4.i. Antworten auf die Fragen D.II.6 a+b + 7: ("6a. Legen Sie bei den Schauspielern Wert auf Einfühlung in die Rollenfigur (Stanislawskij) oder auf rein intellektuelle Verarbeitung und damit Distanz von der darzustellenden Figur? b. Läßt sich diese Frage generell beantworten oder hängt Ihre Haltung vom Stück ab? 7. Wie erreichen Sie "Ihre" richtige Haltung beim Schauspieler?"):

Die intuitive oder intellektuelle Annäherung an eine Rolle durch den Schauspieler kennzeichnet eine zentrale Grundsatzfrage der Schauspielkunst und damit auch der Regiearbeit und ihrer Maximen. Der Inszenierungsstil, die Vermittlung von Emotionen, Einsichten und rationalen Vorgängen an den Zuschauer sind hiervon ganz entscheidend geprägt. Welche Chancen besitzt ein engagierter Regisseur bei der Erzeugung oder Veränderung schauspielerischer Haltungen?

In der Frage werden zwei populäre, extreme Modelle exemplarisch aufgeführt, um den potentiellen Antworten einen gewissen Rahmen vorzugeben. Dabei sollte in Erinnerung gebracht werden, daß in der Frage nach den prägenden Vorbildern (A.4 + 6) Bertolt Brecht 13mal, K.S. Stanislawskij immerhin 8mal genannt worden war.

22 Regisseure (53,5%) erklärten diese Frage für generell zu beantworten und somit zu einer grundsätzlichen, künstlerischen Entscheidung. Die übrigen 19 Regisseure vermochten ihre Auffassung nicht zu generalisieren. Sie erklärten diese Frage zu einer produktionsabhängigen Entscheidung, da die Anforderungen

---

65) Über diese spezifische terminologische wie arbeitsideologische Komponente der Regie wäre eine rückversichernde Befragung der Schauspieler von größtem Interesse.

des Stoffes an die Darstellung sowie die individuelle schauspielerische Darstellungskonzeption die Konstellationen und damit die Richtlinien für derartige Entscheidungen laufend verändere. Grundsätzlich halten sie jedoch beide Darstellungsprinzipien für denkbar und praktikabel.

Aus der Grundgesamtheit der Interviewten kristallisierten sich vier grundsätzliche Auffassungstendenzen heraus: Die größte Antwortgruppe mit 11 Regisseuren (27%)[66] hält beide schauspielerischen Gestaltungsansätze im Rahmen ein und derselben Inszenierung für durchaus kompatibel, ja sogar notwendig; nur so könne eine pluralistische, allen Anforderungen des Stückes gerecht werdende Versinnlichung des dramatischen Spieles gewährleistet werden. Eindeutige und einseitige Prioritäten lehnen sie als dogmatisch ab. Extreme Darstellungen versuchen sie unter allen Umständen zu vermeiden, wie aus den beiden folgenden Äußerungen klar hervorgeht:

> "Der völlige Identifikationsschauspieler ist für mich ein Problem, weil ich nicht mehr mit ihm reden kann; er steckt zu tief in der Rolle drin. Der rein intellektuelle Schauspieler macht mir auch viel Schwierigkeiten, weil er immer nur vorzeigt, was er spielen könnte, aber niemals richtig spielt. Ich mag den nach Stanislawskij spielenden Schauspieler am liebsten, der sich bei Unterbrechungen aber auch distanziert und intellektuell klar machen kann, was die Situation ist und was ich von ihm will." (Falko Gottsberg)

Gerd Omar Leutner versucht, die traditionelle Trennung beider Gegensätze aufzuheben:

> "Ich halte sehr viel von Stanislawskij; er ist aber heute nicht mehr das allein Seligmachende. Auch das Ausstellen der Rolle ist nicht neu. Das kommt doch sehr auf das Stück an. Ich würde nie so absolut sein zu sagen, nur so und so ist es richtig. Ich glaube, man kann von allen diesen Dingen etwas gebrauchen."

Dieser Meinung schließen sich 9 Regisseure (22%) mit gewissen Modifikationen an. Sie ordnen die verschiedenen Darstel-

---

66) Boulevardtheaterregisseure befinden sich nicht darunter.

lungsweisen in einen dynamischen, chronologischen Zusammenhang ein. Sie plädieren für einen kontrollierten und reflektierten Einsatz der Emotionen. Diese Regisseure sehen die Qualität schauspielerischer Darstellung nur dann gewährleistet, wenn ein Schauspieler die Rolle in einem frühen Arbeitsstadium erst einmal intellektuell bewältigt, dann aber intuitiv und identifikatorisch in seine darstellerischen Möglichkeiten übersetzt. Sie erheben an den Schauspieler allerdings die generelle Forderung, daß er sich zu jeder Zeit und in jeder Situation seiner Mittel voll bewußt bleibt. Die Aufgabe seiner privaten Identität in der angenommenen Rolle lehnen diese Befragten ab.

> "Für mich ist die intellektuelle Verarbeitung die Voraussetzung für die Einfühlung. Mich interessieren weniger gesellschaftliche Thesen auf der Bühne, als vielmehr die Menschen, die unter diesen Thesen zu leiden haben; insofern schon Einfühlung, aber eben nicht nur durchs Herz." (Bernd Leifeld)

Ebenfalls 9 Regisseure (22%)[67] treten engagiert für eine grundsätzliche Einfühlung und Identifikation des Schauspielers ein. Für sie wäre die Schauspielkunst ohne diese elementare Prämisse gar nicht denkbar.

> "Ohne Einfühlung kann kein Theater gespielt werden. Viele Stücke machen diese schwer; solche Stücke mache ich aber nicht. Einfühlung ist für mich die Voraussetzung für Theater überhaupt." (Michael Gruner)

Diese Regisseure tolerieren bewußte Akte und intellektuelle Auseinandersetzungen des Schauspielers nur sehr bedingt. Die notwendige intellektuelle Komponente übernehmen sie als Regisseure lieber selbst.

8 Regisseure bekennen sich zur entgegengesetzten Haltung. Sie konzedieren dem Schauspieler zwar ein gewisses Maß an Intuition, die sie als funktionalen Teil dieses Berufes überhaupt akzeptieren; sie sind aber unter keinen Umständen be-

---

67) Theaterkollektive und Studententheater befinden sich nicht darunter.

reit, diese Einstellung im Extrem zu dulden. Diese Regisseure sprechen sich dezidiert für den Denkschauspieler aus, der Affekte, Emotionen und Gefühle kontrolliert und sie Kraft seines Geistes und seiner intellektuellen wie schauspielerischen Kapazitäten zu "spielen", nicht zu "erleben" vermag.

> "Weit mehr liegt mir der Denkschauspieler als der sich völlig identifizierende Gefühlsschauspieler, den es durchaus gibt. Der ist mir immer ein bißchen unangenehm und unappetitlich. Am liebsten mag ich den Schauspieler, der was im Kopf hat und auch noch mit einem starken Spieltrieb ausgestattet ist, den Schauspieler, der verschiedene Haltungen bewußt einnehmen kann." (Horst Siede)

In der folgenden Äußerung wird die Identifikation sogar als künstlerische Fälschung verurteilt:

> "Wenn ein Schauspieler auf der Bühne behauptet, daß er das, was er spielt, auch fühlt, dann sage ich, der lügt, das ist ein horrender Schwindel, der will sich damit nur aufwerten. Intensität ist dringend nötig, sie kann aber bewußt und rational erzeugt werden. Letztlich muß alles vom Kopf her kommen." (Klaus Schlette)

Auf die Frage, mit welchen Mitteln der Regisseur die propagierten Haltungen beim Schauspieler zu erzeugen vermag, blieben die meisten Regisseure eine klare, konkrete und begründete Aussage schuldig. 19 Regisseure (46,5%) sehen in der intellektuellen Überzeugungskraft, dem Gespräch, der theoretischen Anordnung die geeignete Methode, um gewünschte Haltungen beim Schauspieler zu organisieren.

> "Man muß den Schauspieler dazu kriegen, daß er kapiert, was die Rolle erfordert und was ich will." (Friedrich Fink)

> "Ich versuche nicht, den Schauspieler in Stimmung zu bringen, sondern ihm ausführlich die Situation zu erklären." (Peter Thomas)

Das "TIK" praktiziert die ausschließlich intellektuelle Orientierung sehr extrem:

> "Wir erreichen die Haltung über die theoretisch-rationale Entwicklung des Textes und seine Analyse."

In der schauspielerischen Darstellung sind sie allerdings durchaus bereit, identifikatorische Rollenansätze zuzulassen.

11 Regisseure (27%)[68] sehen ein erfolgreiches Einwirken auf den Schauspieler nur durch gute Führungseigenschaften von ihrer Seite gewährleistet. Der Regisseur lenkt, greift in das Spiel ein und behält so die direkte Kontrolle über die Erarbeitung einer Rollenfigur durch den Schauspieler.

> "Man muß den Schauspieler richtig führen, ihn auf das richtige Gleis heben." (Frank Baumbauer)

In 8 Fällen wird Geduld und die Herstellung einer Vertrauensbasis empfohlen. Wenn diese erst einmal bestehe, stelle sich die richtige Haltung automatisch ein.

> "Am häufigsten arbeite ich mit den Schauspielern auf einer Ebene, von der sie glauben, daß sie erst einmal richtig entwickeln können. Dann stellt sich Vertrauen ein und es ist nicht mehr schwer, in ihnen die Haltung zu erzeugen, weil beide - Schauspieler und Regisseur - Partner geworden sind." (Serge Roon)

9 Interviewte (22%) lassen sich vom Schauspieler eine Version anbieten, die sie dann korrigieren, verändern und so lange verbessern, bis das angestrebte Niveau erreicht ist.

6 Regisseure (14,5%) sehen einen Erfolg nur durch die Anwendung psychologischer und pädagogischer Tricks gewährleistet, die dem Schauspieler den richtigen Gestaltungsansatz entlocken.

In 4 Fällen (10%)[69] wird behauptet, daß der Prozeß, in dem Haltungen erzeugt, verändert, verworfen und wieder entwickelt werden, nur beiderseitig geschehen könne. Das Korrektiv für den Einzelnen sei also immer die Gruppe.

6 Regisseure (14,5%)[70] erklären sich aus zeitlichen wie ma-

---

68) Darunter befindet sich verständlicherweise kein Vertreter der Kollektive oder des Studententheaters.
69) 2 von ihnen stammen aus dem Studententheater oder einem Kollektiv.
70) Die Regisseure des Boulevard sind hier eindeutig überrepräsentiert.

teriellen Gründen außerstande, auf schauspielerische Haltungen bewußt einzuwirken; die von ihnen engagierten Schauspieler bringen die für richtig befundene Haltung bereits auf die Proben mit; dementsprechend seien sie auch besetzt worden.

> "Im Großen und Ganzen bringen die Schauspieler, die wir engagieren - und das sind nur die besten - die Haltung, die wir von ihnen erwarten, von selbst mit." (Der Regisseur eines Boulevardtheaters)

Zusammenfassende Wertung:

Bedenkenswert erscheint an den erhaltenen Antworten zu den Rollenansätzen vor allem zu sein, daß - trotz der häufigen Nennung Brechts in Frage A.4 + 6 - sich kein Regisseur bereit gefunden hat, dessen Lehren unmittelbar zu übernehmen. Anderes gilt für K.S. Stanislawskij: 9 Regisseure legen seine Maximen ihren Arbeitsmethoden explizit zugrunde.

Die eine Hälfte der Befragten befürwortet einen grundsätzlichen Standpunkt in dieser Frage, die übrigen Regisseure machen ihre Entscheidung von den Erfordernissen und Gegebenheiten der Probenarbeit abhängig.

Die meisten Regisseure propagieren die Kompatibilität beider Gestaltungsansätze. Sie lehnen die Auffassung als unsinnig ab, nach der Einfühlung und rationale Annäherung einander widersprechen sollen.

Die übrigen Regisseure gliedern sich in Befürworter des Identifikationsschauspielers, oder - im Gegensatz dazu - des Denkschauspielers.

In der Frage nach den didaktischen Methoden, über die ein Regisseur schauspielerische Grundpositionen zu korrigieren vermag, gehen die Meinungen sehr weit auseinander.

Festzustellen bleibt, daß beim Pluralismus der Methoden und Auffassungen diejenigen Schauspieler ein hohes Maß an Flexibilität aufweisen müssen, die besonders mit häufig wechselnden Regisseuren zu arbeiten gezwungen sind, um allen an sie gestellten Forderungen gerecht werden zu können.

C. II. 4.j. Antworten auf Frage D.II.8: ("Sind Sie grundsätzlich bereit, inszenatorische Risiken einzugehen, und wer oder was macht dies möglich oder unmöglich?"):

Die Frage nach den schöpferischen Freiräumen des Regisseurs im Theater scheint die Gefahr der Autoidealisierung geradezu herauszufordern. Inwieweit sieht sich der Regisseur in der Lage, von der Theaterleitung und dem Publikum geduldet, unpopuläre Lösungen im künstlerischen Bereich zu suchen und auch zu verwirklichen? Lassen sich an einem durchschnittlich subventionierten Theater überhaupt neue Wege beschreiten, oder bleibt dieses Recht den überregionalen, populären Trendsetzern der Regie exklusiv vorbehalten?

2 Regisseure wichen - trotz insistierender Nachfragen - in allgemeine, banale Betrachtungen aus. Sie erklärten, daß Theaterarbeit ebenso riskant sei wie das Leben selbst. Eine gewiß nicht ganz falsche, aber auch nicht sehr tiefsinnige Einsicht.

Gegen das bewußte kalkulierte Risiko wandten sich 9 Regisseure (22%)[71]; sie halten sich für zu sehr von der Gunst des Publikums abhängig, um unpopuläre Wege beschreiten zu können. Die Verwirklichung riskanter, inszenatorischer Lösungen birgt für sie die Gefahr des beruflichen Selbstmordes, den sie unter allen Umständen zu verhindern gewillt sind:

---

71) Darunter befinden sich fast alle befragten Regisseure der Boulevardbühnen.

> "Der Spielraum ist bei uns formal sehr eng und ökonomische Fragen schließen Risiken leider aus." (Der Regisseur einer Boulevardbühne)

16 Regisseure (39%) bezeichnen kompromißlose künstlerische Lösungen als notwendig, lehnen bewußte Provokationen im Formalen allerdings ab. Sie wollen nicht in die Gefahr kommen, durch elitäre Spielformen das Theater von seinen Rezipienten zu entfremden:

> "Man ist natürlich oft geneigt, seine eigenen Gedanken und seine Arbeit für provokant zu halten und oft ist es das gar nicht. Trotzdem gehe ich, solange ich es mir leisten kann, gewisse Risiken ein, leiste Verzicht auf allzu große Gefälligkeiten, verkaufe mich und das Ensemble nicht an ein paar Lacher, sondern versuche, ehrlich zu bleiben, ohne das Publikum bewußt aus dem Hause zu jagen; und bis jetzt bin ich damit auch gar nicht so schlecht gefahren." (Rainer Behrend)

Als uneingeschränkt risikofreudig bezeichnen sich 14 Befragte (34%).[72] Ihr entscheidendes Motiv für Theaterarbeit bestehe gerade in der Suche nach neuen Wegen und der Verhinderung von Langeweile durch eine kompromißlose künstlerische Position.

> "Ich suche nur nach riskanten Lösungen, nach dem Unabgesicherten. Schön ist es dann, wenn man Menschen hat, die diese Risikofreude nicht zerstören, sondern noch verstärken." (Hermann Kleinselbeck)

Allerdings wurde übereinstimmend betont, daß sich dieser Weg nur unter großen Schwierigkeiten und Opfern beschreiten ließe, da den meisten Theaterleitern ein ausgeprägter Zug zu ängstlicher Vorsicht eigen sei, der engagierte Initiativen vielfach unmöglich macht.

4 Regisseure bezeichneten ihren eigenen Mut als die alleinige Richtlinie für künstlerische Risikobereitschaft.

---

72) Darunter: beide Theaterkollektive, 2 Regisseure der Studentenbühne, kein Regisseur des Boulevardtheaters.

Zusammenfassende Wertung:

Die Befürchtung, daß die interviewten Regisseure in dieser Frage ihre eigene Bedeutung überschätzen könnten, bestätigte sich nicht. Nur 14 Regisseure bekannten sich einschränkungslos zu riskanten, mitunter auch unpopulären inszenatorischen Lösungen. Die übrigen Befragten lehnen künstlerische Provokationen teilweise oder vollständig als sinnlos und falsch ab.

Damit scheinen die meisten Regisseure Möglichkeiten und Grenzen ihrer künstlerischen Wirkungen durchaus realistisch einzuschätzen.

C. II. 4.k. Antworten auf Frage D.II.10: ("Par inter pares - Regiedespot. Wo zwischen diesen absoluten Extremen würden Sie sich einordnen?[73] Bitte versuchen Sie es!"):

Aus interviewpsychologischen Gründen wurde diese Frage an das Ende des Fragebogens gesetzt; sie sollte jedoch vor der resümierenden Zusatzfrage analysiert werden. Sie schließt somit inhaltlich direkt an die bereits gestellten Fragen an.

Die skalische Antwortvorgabe ist als pointierendes, resümierendes Finale der gesamten Befragung gedacht. Die Interviewten wurden hier gebeten, nochmals formal zu bestätigen, was die Gesamtheit der Antworten eigentlich bereits implizieren sollte. Fallen hier nun gravierende Widersprüche in der Selbstbeurteilung der Regisseure auf?

Nur 3 Regisseure verweigerten auf diese Frage eine verbale oder graphische Antwort. Die Imponderabilien einer Theater-

73) Die Darstellung der Antwortskala ist aus dem Fragebogen im Anhang dieser Arbeit zu entnehmen.

produktion veranlasse sie zu einer permanenten Änderung ihrer Probenhaltung.

Die beiden Theaterkollektive und der Gründer eines Kollektivs innerhalb der Studiobühne Köln machten ihr Kreuz am linken Rand der Skala; sie verstehen sich also auch hier als Par inter pares; die formalen wie inhaltlichen Ambitionen dieser Gruppe ließen eine andere Einordnung auch nicht zu.

7 Regisseure (17%)[74] verstehen sich als Primus inter pares. 2 dieser Regisseure werten sich mit ihrer Zuordnung auf, ohne daß ihre übrigen Aussagen dies rechtfertigen würden. Sie hatten niemandem eine - wenn auch nur geringe - konzeptionelle Mitverantwortung zugestanden.

5 Regisseure (12%)[75] sehen sich exakt an dem Punkt der Skala, wo das erste Viertel endet und das zweite beginnt. Sie verstehen sich also schon nicht mehr als Primis inter pares. Eine gewisse, auch formal verankerte Führung gehört für sie durchaus zum Berufsbild des Regisseurs. Im Falle des Boulevardtheaterregisseurs bedeutet allerdings selbst diese Zuordnung noch eine erhebliche Idealisierung.

Einen Zentimeter links von der Skalenmitte ordneten sich 3 Regisseure ein (7,5%).[76] Die Subtilität dieser Selbsteinschätzung läßt erkennen, daß sie in ihren Methoden ein notwendiges Maß an Autorität für erforderlich halten, sich aber dennoch davor scheuen, dem Regiedespoten zugeordnet zu werden.

---

74) Darunter befinden sich die beiden anderen Regisseure der Studentenbühne, jedoch kein Regisseur einer privaten oder subventionierten Boulevardbühne.
75) U.a. 2 Regisseure mittlerer Stadtheater, 2 Landesbühnenregisseure und ein Boulevardtheaterregisseur.
76) 2 von ihnen stammen aus dem Bereich des Boulevard.

Genau auf der Mitte der Skala sehen sich mit 9 Regisseuren die meisten der Befragten (22%)[77]. Es wäre nicht gerechtfertigt, in dieser Zuordnung eine Verlegenheitslösung zu sehen, da die meisten dieser Regisseure die inhumanen und persönlichkeitszerstörenden Arbeitsmethoden des Regiedespoten ebenso heftig verurteilen wie die zu künstlerischer Arbeitsunfähigkeit und Entschlußlosigkeit verurteilte Kollektivregie. Sie propagieren den diplomatischen Mittelweg, ohne jedoch glaubwürdig versichern zu können, ob es ihnen tatsächlich jederzeit gelingt, diesen auch in der praktischen Arbeit beizubehalten.

Eine ebenfalls sehr subtile Zuordnung vertreten 2 Regisseure (5%)[78]. Sie machten ihr Kreuz einen Zentimeter rechts von der Skalenmitte; sie empfinden sich dem Despoten eine Spur näher als dem Par inter pares. Die Gründe für ihre Einordnung: Setzt man die sehr beschränkte Probenzeit in Beziehung zur Effizienz einer Inszenierung und zur Kooperationsbereitschaft und Intelligenz der Schauspieler, so seien punktuelle, autoritäre Zugriffe in der Arbeit durchaus vertretbar.

Ein Regisseur aus dem Privattheater ordnete sich auf dem Übergang vom dritten zum vierten Viertel der Skala ein. Diese Selbsteinschätzung darf nach den übrigen Antworten dieses Regisseurs als durchaus gerechtfertigt bezeichnet werden. Überraschend erscheint lediglich, daß er sich an dieser Stelle der Skala ohne Gesellschaft befindet. Einige Regisseure hätten an seiner Seite gewiß den ihnen adäquaten Platz gefunden.

Ein Regisseur aus dem Boulevardtheater ließ sich dazu hinreißen, sein Kreuz am rechten Skalenende zu machen, zum einen vermutlich aus dem Spaß an der Koketterie mit dem Verhaßten,

---

77) 2 Regisseure des Boulevardtheaters, ansonsten Repertoiretheater.
78) Beide aus kleineren Stadttheatern.

zum anderen aus Freude an der solistischen Aktion. In diesem Fall liegt eine Fehleinschätzung der entgegengesetzten Art vor. Die Arbeitsmethoden dieses Regisseurs darf man als autoritär bezeichnen, mit "diktatorisch" wären sie gewiß überzeichnet.

7 Regisseure waren nicht bereit, sich an einer bestimmten Stelle der Skala einzuordnen. Ihr Ideal - so erklärten sie übereinstimmend - liege auf der linken Seite der Skala, doch seien sie bereit einzugestehen, daß es Situationen gäbe, in denen sie sich gezwungen sehen, längere Ausflüge auf die rechte Seite der Skala zu unternehmen. Auch sei es für den Regisseur sehr viel leichter, die Proben mit einem hohen Maß an Offenheit zu beginnen, das sie mit zunehmender Probenzeit und Annäherung an den Premierentermin aber nicht mehr aufrechterhalten können:

> "Ich kann sehr offen sein, also sehr weit links auf der Skala, was sehr viel Kraft erfordert. Wenn diese Kraft aber mal erlahmt und ich müde werde, kann ich sehr despotisch werden und einfach meine Nummern runterhauen, wie das so viele machen. Ich hoffe aber, daß ich es schaffe, so lange wie möglich offen zu bleiben." (Serge Roon)

Hans Dieter Schwarze sieht sich vom Ensemble zu einem bestimmten Verhalten gezwungen:

> "Mal sind die Schauspieler stärker, mal der Regisseur. Meine Haltung ist nie gleich, sie ändert sich sehr stark, je nach der Art der Arbeit. Diktatoren gibt es nur da, wo Menschen sind, die sich unterwerfen wollen. Auf der anderen Seite gibt es gesprächsbereite und -fähige Menschen. Ich kenne an mir beide Extreme."

Zusammenfassende Wertung:

Die überwiegende Einordnung der Befragten auf der linken Seite der Skala ist gewiß nicht ganz gerechtfertigt; die Befürchtung, daß sich fast alle Zuordnungen als inkonsequent

und daher wertlos herausstellen würden, erwies sich als unrichtig. Idealisierungen waren nachzuweisen, blieben jedoch eindeutig in der Minderzahl.

Damit läßt sich erfreulicherweise ein Grad an Aufrichtigkeit und kritischer Selbsteinschätzung konstatieren, der den erzielten Gesprächsergebnissen insgesamt ein hohes Maß an Glaubwürdigkeit verleiht.

C. II. 4.1. Antworten auf die Zusatzfrage D.II.9: ("Habe ich innerhalb dieses Fragenkomplexes ein erwähnenswertes Thema ausgelassen? Haben Sie am generellen Aufbau der Fragen etwas auszusetzen?"):

3 Regisseure vermißten eine Frage nach dem allgemeinen Verhältnis von Regisseur und Schauspielern. Sie nahmen allerdings die Beantwortung dieser Frage gleich selbst vor, indem sie erklärten, daß in der Liebe zum Schauspieler ein wesentliches Motiv für ihre Regiearbeit überhaupt zu sehen sei.

2 Interviewte äußerten abschließend das Bedürfnis, den Einfluß der professionellen Kritik als negativ zu bezeichnen.

2 Regisseure des Boulevardtheaters wollten an dieser Stelle ihr Genre nochmals von dem Verdacht der Zweitklassigkeit und Oberflächlichkeit freigesprochen wissen.

Weitere Ergänzungen wurden nicht gemacht.

Die Beurteilung der Fragebogenaktion und des Gesprächsverlaufes insgesamt war eindeutig positiv. Alternative Vorstellungen zur Durchführung ähnlicher Befragungen wurden nicht geäußert.

C. III. Theatertheoretische Einordnung der analysierten Antworten. Zur Propädeutik einer künftigen Regietheorie.

Ziel des allgemeinen theaterwissenschaftlichen Interesses sollte es sein, in enger Arbeitsgemeinschaft mit der Theaterpraxis Abstraktionsfähigkeit und theoretisches Wissen mit praktischen Erfahrungen zu koordinieren, wenn möglich zur Deckung zu bringen. Beide Bereiche sollten sich in einem solchen engagierten Kommunikationsprozeß gegenseitig befruchten, was bisher nur in Ansätzen verwirklicht werden konnte. Umso mehr sollte die Theaterwissenschaft versuchen, ihre Forschungen empirisch zu belegen und zu überprüfen. Die Schwierigkeiten dieses Faches sind offensichtlich: 'Theater' hat transitorische Qualität. Seine eigengesetzlichen, selbständigen Formen und Wirkungen bleiben an den Augenblick, das Hic-et-nunc, die raumzeitliche Unmittelbarkeit, die unwiederholbare Ereignissituation gebunden.[79)]

Das Theater befindet sich mit seinen wirkungsästhetischen Charakteristika unter den Kunstdisziplinen weitgehend allein. Kunst-, Musik-, Medien- und Literaturwissenschaften treffen in der Malerei, der Bildhauerei, dem Kino- oder Fernsehfilm, der Literatur, der Musik u.a. bei der analytischen und interpretatorischen Bewältigung ihres Forschungsgebietes auf geringere Schwierigkeiten. Die Resultate und Produkte ihrer fokussierten Kunstgattungen sind konservierbar, reproduzierbar, faksimilierbar, und demnach jederzeit für die damit befaßte Forschung zugänglich und verfügbar. Der Untersuchungsgegenstand läßt sich abgrenzen, observieren und relativ zeitlos fixieren.

---

79) So ist der Slogan "Theater ist immer live!" als werbewirksame Erkenntnis vom Theater selbst aufgebracht und verbreitet worden.

Ähnlich schwierig wie im Sprechtheater gestaltet sich die Forschungssituation in anderen Bühnenformen, wie z.B. dem Musik- und Tanztheater. Beide befinden sich gegenüber dem Sprechtheater insofern im Vorteil, als sie durch die musikalisch dominierte Komponente, die Partitur, im Ballett sogar die teilweise fixierbaren und damit reproduzierbaren choreographischen Elemente, in ein vorgegebenes, nur unwesentlichen Modifikationen unterworfenes Timing eingebettet sind. Das Sprechtheater kennt nur Regiebücher, die selten nach einer Premiere nochmals zur Überprüfung der Inszenierungsrichtlinien und Rollengestaltungen herangezogen werden. Dem Regisseur des Sprechtheaters fehlt daher die Funktion eines Korrektivs, durch die er mögliche Abweichungen von der erarbeiteten und verabredeten Form - ähnlich wie der Dirigent - überprüfen und, wenn nötig, unterbinden kann.

In der Theaterwissenschaft hat sich übereinstimmend die Erkenntnis durchgesetzt, daß die 'Aufführung' ihr eigentlicher Untersuchungsgegenstand zu sein habe. Um aller Bedingungen, die dieses Phänomen konstituieren, von wissenschaftlicher Seite habhaft werden zu können, muß sich die Theaterwissenschaft multipler Praktiken zur exakten Aufführungsanalyse bedienen; nur die Bereitschaft verschiedener Wissenschafts- und Forschungsbereiche, sich an dieser Aufgabe interdisziplinär zu beteiligen, kann einen Erfolg garantieren. Ein sehr wichtiger Ansatzpunkt ist die Analyse aller Faktoren, welche die Qualität eines Theaterereignisses, die "triadische Kollusion"[80], determinieren.

Als vorläufig untauglich haben sich in diesem Zusammenhang die audio-visuellen Dokumentationsmedien erwiesen. Sie vermögen nur unvollkommen alle einer Aufführung zugrunde liegenden Bedingungen objektiv zu fixieren, und damit für die theaterwissenschaftliche Forschung verfügbar zu machen.

---

80) Klaus Lazarowicz, a.a.O.

Die Funktion der dramatischen Spielvorlage eines Autors ist mit Hilfe philologischer Kriterien in ihrem substantiellen Gehalt befriedigend zu klären. Die Festlegung seines funktionalen Charakters bleibt der Theaterwissenschaft bzw. der Theaterpraxis vorbehalten.

Der Zuschauer - auch darüber herrscht fast ausnahmslos Einmütigkeit in der theaterwissenschaftlichen Forschung - hat als der wichtige eine Partner der transorchestralen Interaktion zu gelten. Durch seine Anwesenheit kann sich 'Theater' überhaupt erst ereignen. Seine Wahrnehmungs- und Verstehensweisen vermögen das Spiel auf der Bühne wiederum entsprechend zu beeinflussen. Produzenten- und Rezipientensphäre, 'meinen' und 'vermeinen', Fiktionalität, Intentionalität und ihre Apperzeption durch den Zuschauer, sind aus diesem Grunde nicht voneinander zu trennen.[81)] Mit einer theatralen Rezeptionsanalyse werden die Wirkungen der Theaterproduzenten auf die Rezipienten - und umgekehrt - überprüfbarer.

Um Funktion und Aufgabe des Schauspielers, dem anderen Partner der theatralischen Interaktion, eruieren zu können, ist eine begriffliche Unterscheidung von Inszenierungs- und Aufführungsanalyse in ihren Konsequenzen für die Funktion des Regisseurs erforderlich.

Aufführungs- und Inszenierungsanalyse sind aufeinander angewiesen, keinesfalls aber identisch. Im Verlauf der Regiearbeit (nicht nur der Probenarbeit!) werden die Elemente einer Inszenierung unter den Produzenten verabredet. Ihre Verstehbarkeit bildet die Grundvoraussetzung für eine adäquate, sich anschließende Aufführungsanalyse.

---

81) Diese Einschätzung wird von den Theaterpraktikern bestätigt, wie die Antworten auf die Frage C.III.3 ergaben.

Die Regie prädisponiert demnach entscheidend die Situationen der sich anschließenden Aufführungen, in denen kolludiert und interagiert wird. Dennoch ist ihr Einfluß nur mittelbar; die Arbeit des Regisseurs gilt am Tag der Premiere, also der ersten Aufführung einer Inszenierung, als abgeschlossen. Die wirkungsästhetische Komponente, die Kenntnis aller Bedingungen, unter denen sich eine theatralische Aufführung vollzieht, impliziert demnach den entscheidenden Anteil der Regie, der bislang von der theaterwissenschaftlichen Forschung nicht angemessen berücksichtigt worden ist.

Die Regie hat einen direkten Einfluß auf das Inszenierungsprodukt - die Aufführung. Sie trifft - wie im vorangegangenen Teil dieser Arbeit nachgewiesen werden konnte - überwiegend selbständige Entscheidungen. Die Schauspieler - wie alle kreativen Mitglieder eines Theaterbetriebes - sind von ihren Weisungen abhängig.

Die Probenarbeit verläuft nach weitgehend bestimmbaren Regeln bzw. faktisch gegebenen, d.h. empirisch überprüfbaren Inszenierungsmethoden; gravierende Unterschiede sind selten. Die Probenarbeit des Regisseurs ist zu einem überwiegenden Teil typologisierbar - wie die Antwortanalysen beweisen -, jedoch nicht normierbar, d.h. in jedem Falle auf alle Theater zu übertragen. Die Arbeit des Regisseurs in der konzeptionellen wie Probenarbeits-Phase setzt sich zusammen aus konstanten und variablen Elementen, wie an den Ergebnissen der Meinungs- und Faktfragen dieser Untersuchung aufgezeigt wurde.

Die variablen, d.h. sich von Produktion zu Produktion verändernden Umstände und Rahmenbedingungen sind unter anderem der inhaltliche Anspruch der dramatischen Spielvorlage an die Inszenierungsarbeit, wie auch die personelle Zusammensetzung aller künstlerischen Mitglieder einer Produktion (Schauspie-

ler, Bühnenbildner, Kostümbildner, Dramaturgen, sonstiger Regiestab). Dabei ist im Privattheaterbereich die Fluktuation des künstlerischen Personals ungleich höher als in reinen Ensembletheatern.

Von einem externen Standpunkt aus gesehen ist auch der persönliche Anspruch des Regisseurs an die künstlerische Arbeit variabel. Dieser Faktor wird natürlich in den Theatern an Bedeutung zunehmen, die überwiegend Gastregieverträge abschließen. In reinen Ensembletheatern wird der Anspruch eines Regisseurs nach einer gewissen Zeit durchaus kalkulierbar.

Neben den genannten Variablen bleiben entscheidende Bedingungen in den meisten Theatern konstant: z.B. die finanzielle Situation, die durchschnittliche Länge der Probenzeit und der Stil eines Theaters, der entscheidend durch seine kulturelle Situation im sozialen, gesellschaftlichen wie infrastrukturellen Umfeld geprägt wird.

Die Koordination dieser variablen und konstanten Elemente vermag der Regisseur sehr stark seinen persönlich verantworteten, konzeptionellen wie dispositionellen Vorstellungen entsprechend vorzunehmen. Der gesamte Produktionsstab bleibt - sofern der Regisseur nicht den ihm gesetzten Rahmen (Finanzen, Probenzeiten) sprengt - seinem Persönlichkeitsbereich unterstellt. Die Anordnung aller Elemente durch den Regisseur - der variablen wie konstanten - führt in der Folge zu einer festgelegten, regiebuchmäßig fixierten, für alle verbindlichen, in Grenzen wissenschaftlich überprüfbaren Verabredung unter den Theaterproduzenten: der Inszenierung.

Die Aufführung, die Präsentation der erarbeiteten Inszenierung vor eigens zu diesem Zweck erschienenen Zuschauern, weist gleichfalls variable und konstante Elemente auf. Die Inszenierungsrichtlinien, sofern sie fest verabredet sind, bleiben ihrem Charakter nach weitgehend konstant. Sie rufen von Auf-

führung zu Aufführung wiederkehrende Situationen und Konstellationen innerhalb des Produzentenbereiches der Bühne hervor, sofern sich die Schauspieler an die getroffene Vereinbarung halten; von diesem Bemühen darf man ausgehen. Die Requisiten, das Bühnenbild, die Kostüme und Masken bleiben ebenso konstant wie der dramatische, nach bestimmten Kriterien bearbeitete und eingestrichene Text. Die Variabilität und Imponderabilität einer Theateraufführung besteht einerseits in der Anwesenheit von Zuschauern und ihren Reaktionen auf das von ihnen rezipierte Bühnengeschehen, zum anderen unterliegt die Theateraufführung der persönlichen Disposition der einzelnen Schauspieler, ihrer 'Tagesform'. Beide Faktoren sind hauptverantwortlich dafür, daß sich Aufführungen derselben Inszenierung niemals exakt wiederholen lassen.

Wenn es der Theaterwissenschaft gelingt, mit den induktiven Methoden der vergleichenden Aufführungsanalyse die Konstanten einer Aufführung in Korrelation zu ihren Variablen zu setzen, so wird sie imstande sein, ein empirisch gesichertes Wissen darüber zu erhalten, aufgrund welcher Ursachen eine Theateraufführung ihren ephemeren Charakter erhält. In der Differenz zwischen ihren konstanten und variablen Elementen erschließt sich die spezifische Eigentümlichkeit einer Theateraufführung zu einem großen Teil.

Diese Erkenntnis markiert erneut die eminente Bedeutung, die der Regie am Zustandekommen einer Theateraufführung zuerkannt werden muß. Ihre Arbeit ist - wie bereits ausgeführt wurde - zum Zeitpunkt der ersten Aufführung in der Regel abgeschlossen, sie unterliegt also nicht den dargestellten Variablen. Sie ist demnach für den konstanten, verabredeten Teil der Aufführung verantwortlich. Eine konsequente theaterwissenschaftliche Inszenierungsanalyse wird-flankiert von einer vergleichenden Aufführungsanalyse, die den variablen Bereich einer Aufführung feststellt - wichtige Erkenntnisse in der Erforschung aller 'Theater' konstituierenden Elemente ermöglichen.

Die Bedeutung der Regie wird auch aus dem künstlerischen Kontext eines Theaters verständlich: Ohne strukturierende Aktivitäten des Regisseurs und seine Fähigkeit zur Projektion und Verwirklichung langfristiger Entwicklungsziele haben die künstlerischen Spezialbegabungen eines Theaters (Schauspieler, Dramaturgen, Bühnen-, Kostüm-, Maskenbildner u.a.) keine Möglichkeit, sich zu entfalten. Der Regisseur koordiniert ihre Aufgaben, er gibt ihnen eine Richtung, führt sie zusammen und erarbeitet mit allen gemeinsam - bei unterschiedlicher Anteilnahme der Einzelnen, die wiederum vom Regisseur abhängt - eine Inszenierung. Weder der Bühnenbildner, noch der Dramaturg oder die Schauspieler sind für sich allein in der Lage, eine Inszenierung - die unbedingte Voraussetzung für eine Theateraufführung - zu entwickeln.

Ein denkbarer Einwand könnte auf Initiativen hinweisen, in denen freie Gruppen und Kollektive[82)] die personalisierte Überkompetenz des Regisseurs abgeschafft und seine Funktionen aufgeteilt und kollektiviert haben. Es läßt sich dagegen halten, daß auch in diesen Fällen die spezifischen Aufgaben der Regie, ihre kreative, dispositionelle und organisatorische Funktion uneingeschränkt anzutreffen sind. Der Unterschied besteht lediglich darin, daß eine andere Verteilung der Verantwortlichkeiten und Kompetenzstrukturen vorgenommen wurde.

Der Erarbeitung einer Inszenierung liegt ein arbeitsteiliger Vorgang zugrunde. Die Regie koordiniert und mobilisiert die künstlerischen Einzelbegabungen und konzipiert die inszenatorischen Rahmenbedingungen, so daß den Schauspielern die Rollenverständigung untereinander während der Aufführung möglich wird.

---

82) Singuläre Experimente, die improvisatorische Elemente auf der Bühne in den Vordergrund ihrer Arbeit stellen, dürfen hier unberücksichtigt bleiben.

Die explizite Definition einer idealtypischen Regieführung wäre mit seriösen wissenschaftlichen Darstellungsmethoden unvereinbar; die Theater weisen hierfür untereinander zu gravierende Differenzen auf. Vertretbar erscheint jedoch die Beschreibung allgemeiner Forderungen an Bedingungen, die aus den erhaltenen Antworten der empirischen Untersuchung abgeleitet werden konnten. Ihre Erfüllung wird von den Regisseuren fast aller Theatergenres und -größen als unerläßliche Voraussetzung bezeichnet, um ein möglichst hohes Maß an Kreativität aller Produktionsbeteiligten zu gewährleisten. Erst ein derartiges - empirisch gesichertes - Wissen über die Brauchbarkeit bestimmter Inszenierungsmethoden und die Bedingungen, unter denen sie zu ihrer vollen Anwendung gelangen können, ermöglicht eine Gesamtdarstellung idealtypischer Inszenierungsweisen. Die folgenden sieben Punkte wurden - implizit wie explizit - von den befragten Regisseuren wiederholt angesprochen:

1. Eine Kollektivierung der Entscheidungen über die Verteilung der Produktionsbudgets und die Bewilligung der Probenzeiten unter besonderer Berücksichtigung des Regisseurs, der sich in diesem Entscheidungsprozeß zu Loyalität verpflichtet und um Augenmaß bemüht.

2. Ein größerer Veränderungsspielraum während der Proben. Er ließe sich durch eine Reduzierung der Produktionen pro Spielzeit erreichen. Der Einfluß der Finanzen wie auch der Probenzeiten scheinen für die künstlerische Qualität einer Inszenierung allerdings nicht unmittelbar bedeutsam zu sein; die Zahl derjenigen Regisseure ist sehr groß, die ein 'Zuwenig' beider Faktoren sogar für kreativitätsfördernd halten.

3. Die Restauration der Dramaturgie und ihrer wichtigen Aufgaben. Der qualifizierte Produktionsdramaturg wird als wünschenswerte Lösung ausdrücklich befürwortet.

4. Aktives Engagement und Interesse aller Probenbeteiligten (also auch der Schauspieler) an den Entwicklungen und Entscheidungen in der konzeptionellen Phase einer Inszenierung.
5. Die Möglichkeit, eine Inszenierung auch nach der Premiere noch zu betreuen. Einem Ensembleregisseur wird die Wahrnehmung dieser Aufgabe sehr viel eher möglich sein als einem Gastregisseur.
6. Ein lebhafter Austausch von Meinungen und Anregungen zwischen Dramatikern und Regisseuren; man wünscht sich einen kompetenten Einfluß auf die Funktionalität und damit theatralische Brauchbarkeit von dramatischen Texten, die nach den Bedürfnissen und praktischen Erfahrungen der Bühne gestaltet sein sollten.
7. Verstärkter Abbau von Konfrontationsanlässen und das Bemühen um eine loyale Probenatmosphäre. Dabei sind sich die Regisseure durchaus darüber im klaren, daß künstlerisch wie individuell motivierte Krisen niemals auszuschließen sein werden. Veränderbar sei allerdings der Grad an Offenheit aller Beteiligten untereinander.

Das 'Ensemble' erwies sich immer wieder als Schlüsselbegriff. In ihm sieht man - sofern es nicht nur formal besteht, sondern von der engagierten Idee aller getragen wird - eine entscheidende Voraussetzung für eine ambitionierte, qualifizierte und langfristig konsistente Verwirklichung theater- und regiekünstlerischer Zielvorstellungen. Der Regisseur verpflichtet sich dementsprechend, Gastinszenierungen an fremden Häusern weitgehend aufzugeben, das arbeitsteilige Prinzip einer Inszenierungserarbeitung anzuerkennen und konsequent zu praktizieren.

Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß bestimmte Theater (Boulevard- wie die meisten Privattheater) sich außerstande sehen, ein festes Ensemble zu beschäftigen. Sie empfinden sich darin

den subventionierten Bühnen gegenüber im Nachteil. Einige der erhobenen Forderungen an die Arbeitsbedingungen des Regisseurs ließen sich jedoch in einem personell wie finanziell für viele Theater vertretbaren Rahmen verwirklichen.

Die Relevanz der Regie im Gesamtzusammenhang eines Theaters ist für die Theaterwissenschaft wie für die Theaterpraxis unbestritten. Als künstlerischer Kristallisationspunkt aller kreativen Kräfte eines Theaters kommt ihr die entscheidende, allen überlegene Bedeutung zu. Dem Begriff "Regie" empirisch überprüfte Inhalte zu verleihen und ihn damit für die Theaterwissenschaft und -praxis verständlicher und kalkulierbarer zu machen, war das Ziel dieser Arbeit.

Literaturverzeichnis

1. a. Allgemeine Lexika zum historischen Teil

Grimm, Jakob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch; Leipzig 1854 ff.

Hausius, Theodor: Vollständiges Wörterbuch der deutschen Sprache; Wien 1840

Sanders, Daniel: Wörterbuch der deutschen Sprache; Leipzig 1860-76

Wahrig, Gerhard: Das Große Deutsche Wörterbuch; Gütersloh 1967

Weigand, Fr.L.K.: Deutsches Wörterbuch, 5., neu bearbeitete Auflage, hrsgg. von Herman Hirt; Gießen 1909

1. b. Theaterlexika

Barthels, H./ Düringer, Ph.J. (Hrsg.): Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch; Leipzig 1841

Blum, R./Herloßsohn, K./Marggraf, H. (Hrsg.): Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerten für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde; Altenburg/Leipzig 1839-42

Oppenheim, Adolf/ Gettke, Ernst: Deutsches Theater-Lexikon. Eine Encyklopädie; Leipzig 1889

Trilse, Christoph/ Hammer, Klaus/ Kabel, Rolf: Theaterlexikon; Berlin 1977

1. c. Darstellungen zur lexikalischen Literatur

Mehlin, Urs H.: Die Fachsprache des Theaters; Düsseldorf 1969

Trappl, Wilhelm: Der Begriff "Regie" als Lexikon-Stichwort, in: Margret Dietrich (Hrsg.): Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre. Festschrift für Heinz Kindermann zum 80. Geburtstag 1974; Salzburg 1975

2. a. Quellen zum historischen Teil

Apollonio, Umbro: Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution, 1909-1918; übers.v. Christa Baumgarth und Helly Hohenemser, Köln/Mailand 1972

Appia, Adolphe: Die Musik und die Inscenierung; München 1899

Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double; Frankfurt/M. 1969

Barnay, Ludwig: Zur Naturgeschichte der Regisseure. Plaudereien aus der Theaterwelt; o.O. 1900

Barrault, Jean-Louis: Betrachtungen über das Theater; Zürich 1962

Berlau, Ruth/Brecht,Bertolt/Hubalek, Klaus/Palitzsch, Peter/Rülicke, Käthe: Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles; Dresden 1952

Besson, Benno: Der Regisseur Benno Besson. Gespräche, Notate, Aufführungsphotos, hrsgg. v. André Müller; Berlin 1967

Binnerts, Paul: "Die Maßnahme" von Bertolt Brecht. Ein politisch-didaktisches Experiment im Fachbereich Regiepädagogik an der Theaterschule Amsterdam; in: Reiner Steinweg (Hrsg.): Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen; Frankfurt/M. 1976

Birk, Karl: Shakespeares "Macbeth". Ein Beitrag zur Inszenierung; in: "Handbücher der Regie", Bd. 1; Berlin 1913

Blümner, Rudolf: Regie des Dramas, in: "Nationaltheater"; Berlin 1928/29

Brahm, Otto: Kritische Schriften über Drama und Theater, hrsgg. v. Paul Schlenther; Berlin 1913

Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke; Schriften zum Theater, Bd. 15-17; Frankfurt/M. 1967

Brook, Peter: Der leere Raum; München 1975

Brügmann, Walther: Der Spielleiter und der Statist, in: Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen; Frankfurt/M. 1919

Calm, Hans: Der Regisseur. Ein Vortrag, in: Bühne und Welt, Jg. 7/I, 1904/05, S. 334 ff.

Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters; Berlin 1971

Ekhof, Conrad: Ein Schauspieler des 18. Jahrhunderts, eingel. und hrsgg. v. Hugo Fetting; Berlin 1954

Engel, Erich: Schriften über Theater und Film; Berlin 1971

Fehling, Jürgen: Die Magie des Theaters. Äußerungen und Aufzeichnungen, Bd. 17; Velber b. Hann. 1965

Fuchs, Georg: Die Revolution des Theaters; München/Leipzig 1909

Gebhard, Hans: Über die Kunst des Schauspielers. Gespräche mit Otto Falckenberg; München 1947

Gilguid, John: Stage Direction; London 1965

Goethe, Johann Wolfgang: Goethes Werke, hrsgg. v. Herbert von Einem, bearb. v. Erich Trunz; Hamburg 1953

Grotowski, Jerzy: Das arme Theater (Vorwort von Peter Brook), 2. Auflage; Velber b. Hann. 1970

Gründgens, Gustav: Briefe, Aufsätze, Reden, hrsgg. v. Rolf Badenhausen und Peter Gründgens-Gorski; Hamburg 1967

ders.: Wirklichkeit des Theaters; Frankfurt/M. 1963

Grüner, Franz: Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht; Wien 1841

Hagemann, Carl: Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung, 6. Auflage; Berlin 1921

Hartung, Gustav: Vom Wesen der Regie, in: Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen; Frankfurt/M. 1919

Heine, Heinrich: Über die französische Bühne. (Vertraute Briefe an August Lewald. Geschrieben auf einem Dorfe bei Paris), in: Allgemeine Theaterrevue, 3. Jg., Stuttgart/ Tübingen 1837

Heinz, Wolfgang: ebd. inszenierte Gorkis "Feinde". Beschreibungen, Notate, Thesen, Verzeichnisse. Eine Dokumentation, hrsgg. v. Ulrich Pietsch und Dirk Alvermann; Berlin 1969

Herzfeld, Werner:	Bühnendekoration und Regie; o.O. 1918
Hilpert, Heinz:	Gedanken zum Theater; Göttingen 1951
ders.:	Liebe zum Theater; Stuttgart 1963
Iffland, August Wilhelm:	Almanach fürs Theater; Berlin 1809
ders.:	Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen. Erste Sammlung; Gotha 1785
ders.:	Meine theatralische Laufbahn; Leipzig 1798
Immermann, Karl:	Werke in 5 Bänden, hrsgg. v. Benno von Wiese, Bd. 4 + 5; Wiesbaden 1977
Jessner, Leopold:	Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten, in:"Die Scene", 3. Jg., Heft 4, Oktober 1913
Jouvet, Louis:	Hör zu, Mein Freund. Meine Gedanken zum Theater; Zürich 1968
Kilian, Eugen:	Dramaturgische Blätter. Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der Regiekunst und der Theatergeschichte; München/Leipzig 1905
ders.:	Aus der Praxis der modernen Dramaturgie;; München/Leipzig 1914
Klingemann, August:	Kunst und Natur. Blätter aus meinem Reisetagebuch. Neue Auflage; Braunschweig 1823 ff.
Knudsen, Hans/ Elsner, Georg (Hrsg.):	Instruction für die Regisseure der Königlichen Schauspiele (1827); Berlin 1935

Kortner, Fritz:	Aller Tage Abend; München 1971
Kronacher, Alwin:	Die Kunst des Regisseurs; Heidelberg 1913
Lang, Franciscus:	Dissertatio de actione scenica. Hrsgg. und übers. von Alexander Rudin; Bern/ München 1975
Laube, Heinrich:	Dramaturgische Schriften, hrsgg. v. Heinrich Hubert Houben; Leipzig o.J.
Lêon, Victor:	Regie; München 1897
Lessing, Gotthold Ephraim:	Hamburgische Dramaturgie; München 1966
Lewald, August:	In die Scene setzen; in: Allgemeine Theaterrevue, 3. Jg., Stuttgart/Tübingen 1837
Lindtberg, Leopold:	Reden und Aufsätze; Freiburg/Brsg. 1972
Lorenz, Rudolf:	Moderne Regiekunst entwickelt an Ibsens "Gespenster" und Gerhart Hauptmanns "Versunkene Glocke"; Halle 1900
Meissner, Hans:	Sinn und Aufgabe des Theaters; Augsburg 1962
Meyer, Willi:	Der Schauspielregisseur; in: "Der Schauspieler", hrsgg. v. Ewald Geissler; Berlin 1926
Meyerhold, Wsewolod E.:	Le théâtre théâtral; übers. v. Nina Gourfunkel; Paris 1963
ders.:	Theaterarbeit 1917-1930, hrsgg. v. Rosemarie Tietze; München 1974
Meyerhold, Wsewolod E./Tairow, Alexander I./Wachtangow, Jewgenij B.:	Theateroktober, hrsgg. v. Ludwig Hofmann und Dieter Wardetzky; Frankfurt/ M. 1972

Neuweiler, Arnold: Massenregie. Eine Studie über die Schauspielerchöre, ihre Wirkung und Behandlung; Bremen 1919

Piscator, Erwin: Das politische Theater; Reinbek b. Hamburg 1963

Reinhardt, Max: Rede über den Schauspieler; Wien 1947

ders.: Max Reinhardt. Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern; hrsgg. v. Franz Hadamowsky; Wien 1963

ders.: Schriften, Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern; hrsgg. v. Hugo Fetting; Berlin 1974

Scharrer, Eduard: Dichter und Regisseur; in: Bergische Bühnenblätter, Jg. 7, Heft 22; Remscheid 14.-20. Februar 1928; 1927/28

Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke, hrsgg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Band V; München 1962

Schröder, Friedrich Ludwig: Auszüge aus Franz Riccobonis Vorschriften über die Kunst des Schauspielers mit hinzugefügten Bemerkungen. (Eine Vorlesung am 17. November 1810), in: Francesco Riccoboni, Die Schauspielkunst, hrsgg. v. Gerhard Piens; Berlin 1954, S. 111 ff.

Sonnenfels, Freiherr Joseph von: Briefe über die wienerische Schaubühne; Wien 1768

Stanislawskij, Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle; Berlin 1955

ders.:	Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers; Berlin 1961/63
ders.:	Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolges; Zürich 1940
ders.:	Theater, Regie und Schauspieler; Hamburg 1958
Stanislawskij, K.S./ Prokofjew, W./Toporkow, W./ Sachawa, B./Gurjew, G.:	Der schauspielerische Weg zur Rolle; Berlin 1952
Strehler, Giorgio:	Für ein menschlicheres Theater, hrsgg. v. Sinah Kessler; Frankfurt/M. 1975
Tairow, Alexander:	Das entfesselte Theater; Köln 1964
ders.:	Theatralisierung des Theaters; in: "Theater heute", Jg. 3, 1962, Heft 10, S. 28-33
Viertel, Berthold:	Schriften zum Theater; Geleitwort v. Herbert Ihering; München/Berlin 1970
Weichert, Richard:	Regisseur und Darsteller, in: Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen; Frankfurt/M. 1919
Wekwerth, Manfred:	Über Regiearbeit mit Laienkünstlern; Berlin 1952
Wolf, Friedrich:	Zeitprobleme des Theaters; Berlin 1947
Zeiß, Karl:	Inszenierungsprobleme, in: Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen; Frankfurt/M. 1919

2. b. Sekundärliteratur zum historischen Teil

Alberty, Max:	Moderne Regie; Frankfurt/M. 1912
Bab, Julius:	Das Theater der Gegenwart; Leipzig 1928
Bahr, Hermann:	Max Reinhardt, in: Die Schaubühne, 5. Jg., Berlin 1909, S. 665 ff.
Bauer, Hans:	Regisseur; Frankfurt/M. 1974
Beckmann, Heinz:	Theater bei Tageslicht; Köln 1966
Bengsch, Hans-Jürgen:	Carl Hagemann und die Szenenform der Schauspielbühne; Diss. München 1951
Bergman, Gösta M.:	Der Eintritt des Berufsregisseurs in das französische Theater, in: Maske und Kothurn, 10. Jg., Graz/Köln 1964, S. 431-454
ders.:	Der Eintritt des Berufsregisseurs in die deutschsprachige Bühne, in: Maske und Kothurn, 12. Jg., Graz/Köln 1966, S. 63-91
Biedrzynski, Richard:	Schauspieler, Regisseure, Intendanten; Heidelberg 1944
Blank, Karl/ Haufe, Heinz:	Unbekanntes Theater. Ein Buch von der Regie (1933-40); Stuttgart 1943
Braulich, Heinrich:	Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit; Berlin 1966
Cole, Toby/ Chinoy, H. Krich (Hrsg.):	Directors on Directing; New York 1963
Devrient, Eduard:	Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 2 Bände, neu hrsgg. v. Rolf Kabel und Christoph Trilse; München/Wien 1967

Diesch, Carl-Hermann: Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts; Diss. Leipzig 1905

Drews, Wolfgang: Theater. Schauspieler, Regisseure, Dramaturgen, Intendanten, Dramatiker, Kritiker, Publikum; Wien/München/Basel 1961

Durian, Hans: Jocza Savits und die Münchner Shakespearebühne. Ein Beitrag zur Regie um die Jahrhundertwende; Diss. Emsdetten 1937

Falckenberg, Otto: 25 Jahre Regisseur und künstlerischer Leiter an den Münchner Kammerspielen; München 1939

Fenn, Walter: Der Regisseur und Theaterleiter Erich Pabst; Diss. München 1960

Fiebach, Joachim: Sowjetische Regisseure über ihr Theater; Berlin 1976

ders.: Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts; Berlin 1975

Fischborn, Gottfried/ Stephan, Erika: Die Regiekonzeption; Leipzig 1965

Fleischmann, Benno: Max Reinhardt. Die Wiedererweckung des Barocktheaters; Wien 1948

Die Frau führt Regie. In 8 Beispielen, aus: Kölnische Illustrierte Zeitung, Nr. 37, S. 932, 933, 945; Köln o.J.

Gregor, Joseph: Die Theaterregie in der Welt unseres Jahrhunderts; Wien 1958

Herald, Heinz: Max Reinhardt. Bildnis eines Theatermannes; Hamburg 1953

Hoerning, H. Konrad/ Pons, Peter: Die Etappen der Regiearbeit; Leipzig 1963

Ihering, Herbert: Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?; Berlin 1921

ders.: Regisseure und Bühnenmaler; Berlin 1921

ders.: Regie; Berlin 1943

Kathrein, Karin: Entwicklungsgeschichte der Regiepraxis von Ekhof bis Georg II. von Meiningen; Diss. Wien 1964

Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas, in 10 Bänden; Salzburg 1957-74

Knudsen, Hans: Deutsche Theatergeschichte; Stuttgart 1970

Kreidt, Dietrich: Kunsttheorie der Inszenierung. Zur Kritik der ästhetischen Konzeptionen Adolphe Appias und Edward Gordon Craigs; Diss. Berlin 1968

Kruchen, Alfred: Das Regieprinzip bei den Meiningern zur Zeit ihrer Gastspielepochen 1874-90; Diss. Danzig 1933

Kutscher, Artur: Die Ausdruckskunst der Bühne. Grundriß und Bausteine zum neuen Theater; Leipzig 1910

Lazarowicz, Klaus: Triadische Kollusion. Über die Beziehungen zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater, in: Das Theater und sein Publikum, hrsgg. v. Institut für Publikumsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und von der Commission Universitaire der Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale; Wien 1977, S. 44-60

Legband, Paul: Der Regisseur; Hamburg 1947

Lindau, Paul: Vorspiele auf dem Theater; Dresden/Wien 1895

Linke, Manfred: Gustav Lindemann. Regie am Düsseldorfer Schauspielhaus; Düsseldorf 1969

Löffler, Peter: Regie, in: Atlantisbuch des Theaters, hrsgg. v. Martin Hürlimann; Zürich/Freiburg i.Br. 1966, S. 325 ff.

Martersteig, Max: Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung, 2. Auflage; Leipzig 1924

Melchinger, Ulrich: Zur Geschichte der Regie, in: Atlantisbuch des Theaters, hrsgg. v. Martin Hürlimann; Zürich/Freiburg i.Br. 1966, S. 331 ff.

Müllenmeister, Horst: Leopold Jessner. Geschichte eines Regiestils; Diss. masch. Köln 1956

Neumann, Karl: Typologie der Regie; Diss. masch. München 1954

Nöbel, Manfred: Regiekonzeption zu dem Schauspiel "Die Ehrgeizigen" von Günter Görlich, hrsgg. v. Zentralhaus für Kulturarbeit; Saalfeld 1963

Passow, Wilfried: Max Reinhardts Regiebuch zu "Faust I", 2 Bände, Diss. München 1971

Reich, Bernhard: Im Wettlauf mit der Zeit. Erinnerungen aus 5 Jahrzehnten deutscher Theatergeschichte; Berlin 1970

Reinhardt, Karl: Aischylos als Regisseur und Theologe; Bern 1949

Rischbieter, Henning (Hrsg.): Gustav Gründgens. Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter; Velber b. Hann. 1963

Schwarz, Helmut: Regie. Idee und Praxis moderner Theaterarbeit. Ein Leitfaden; Bremen 1965

Walter, Karl: Spielleitung; München 1966

Winds, Adolf: Spiel- und Regieanmerkungen, in: Bühne und Welt, Jg. 8/I; 1905/06, S. 324 ff.

ders. Geschichte der Regie; Stuttgart/Berlin/Leipzig 1925

3. Literatur zum empirischen Teil

Friedrich, Jürgen: Methoden der empirischen Sozialforschung, hrsgg. v. Ernesto Grassi; Reinbek b. Hbg. 1973

König, René (Hrsg.): Handbuch der empirischen Sozialforschung; Stuttgart 1967

Mayntz, Renate/ Holm, Kurt/ Hübner, Peter: Einführung in die Methoden der empirischen Soziologie, 4. Auflage; Opladen 1969

Noelle, Elisabeth: Umfragen in der Massengesellschaft. Einführung in die Methoden der Demoskopie; Reinbek b. Hamb. Juli 1963

Raumordnung. Raumordnungsbericht 1974. Schriftenreihe des Bundesministers für Raumordnung und Städtebau, Nr. 06.004 ff.

Raumordnung. Raumordnungsprogramm für die großräumige Entwicklung des Bundesgebietes (Bundesraumordnungsprogramm). Von der Ministerkonferenz für Raumordnung am 14.2.1975 beschlossen. Schriftenreihe des Bundesministers für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau. Nr. 06.002

Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Spielzeit 1977/78, hrsgg.v. der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen, 86. Jg.; Hamburg 1977/78

A N H A N G

S. 261 ff.

(Verzeichnis der befragten Regisseure -
Die Begleitschreiben zum Fragebogen -
Das Original des Fragebogens)

Verzeichnis der befragten Regisseure

1. Kurt Meisel (Intendant der Bayer. Staatsschauspiele, Residenztheater München)
2. Frank Baumbauer (Festangestellter Hausregisseur - Residenztheater München; zugleich Leiter des künsterlischen Betriebsbüros)
3. Horst Siede (Schauspieldirektor - Staatstheater Wiesbaden)
4. Hermann Kleinselbeck (Festangestellter, erster Spielleiter - Staatstheater Wiesbaden)
5. Michael Gruner (Festangestellter Hausregisseur - Düsseldorfer Schauspielhaus)
6. Joachim Preen (Festangestellter Hausregisseur - Düsseldorfer Schauspielhaus)
7. Michael Peter (Festangestellter Hausregisseur - Stadttheater Ingolstadt)
8. Ernst Seiltgen (Intendant - Stadttheater Ingolstadt)
9. Jürgen Brock (Intendant - Stadttheater Osnabrück)
10. Wolfgang Schön (Oberspielleiter - Stadttheater Osnabrück)
11. Serge Roon (Oberspielleiter - Stadttheater Pforzheim)
12. Anita Ferraris (Festangestellte Regisseurin - Stadttheater Pforzheim)
13. Bernd Leifeld (Festangestellter Regisseur und Dramaturg - Stadttheater Wuppertal)
14. Andreas Gerstenberg (Festangestellter Hausregisseur - Stadttheater Wuppertal)

15. Klaus Schlette (Intendant - Südostbayerisches Städtetheater Landshut)

16. Friedrich Fink (Oberspielleiter - Südostbayerisches Städtetheater Landshut)

17. Alf André (Intendant - Landestheater Bruchsal)

18. Wolfgang Spielvogel (Erster, festangestellter Hausregisseur - Landestheater Bruchsal)

19. Alf Reigl (Intendant - Landestheater Tübingen)

20. Falko Gottsberg (Festangestellter Hausregisseur - Landestheater Tübingen)

21. Klaus Sonnenschein (Intendant - "Tribüne", Berlin)

22. Rainer Behrend (Oberspielleiter - "Tribüne", Berlin)

23. Peter Thomas (Intendant - Düsseldorfer Kammerspiele)

24. Gerd Omar Leutner (freier Regisseur, früher Intendant in Dortmund, jetzt viele Gastregien an der "Tribüne", Berlin)

25. Holk Freytag (Intendant - Schloßtheater Moers + Chefdramaturg - Stadttheater Hildesheim)

26. Thomas Schulte-Michels (Festangestellter Hausregisseur, Schloßtheater Moers)

27. Kurt Raeck (Intendant - Renaissancetheater Berlin)

28. Axel von Ambesser (freier Regisseur, viele Gastregien am Renaissancetheater Berlin)

29. Hans Dieter Schwarze (freier Regisseur, früher Schauspieldirektor in Nürnberg)

30. Jan Krämer (Regisseur eines selbstverfaßten Stückes an der Studentenbühne - Studiobühne Köln)

31. Joachim Lang (Regisseur an der Studentenbühne - Studiobühne Köln)

32. Helmut Engel (Leiter eines von ihm selbst gegründeten Theaterkollektivs an der Studentenbühne - Studiobühne Köln)

33. Kollektiv des "Theater in Kreuzberg" (TIK), Berlin

34. Kollektiv "Rote Rübe" (vertreten durch Traute Mara-Hoess)

35. Elert Bode (Intendant - "Kleine Komödie", Stuttgart)

36. Horst Antlitz (freier Regisseur mit fester Bindung an die "Kleine Komödie", Stuttgart)

37. Alfons Höckmann (Intendant und privathaftender Gesellschafter - "Komödie", Düsseldorf)

38. Horst Heinze (freier Regisseur und Dramaturg mit fester Bindung an die "Komödie", Düsseldorf)

39. Peter Ahrweiler (Intendant und privathaftender Gesellschafter der "Kleine Komödie", Hamburg)

40. Karl Spanner (Unternehmer und erster Regisseur des Tourneetheaters "Das kleine Ensemble", Berlin)

41. Thomas Reiner (Oberspielleiter der Lore Bronner-Tourneebühne, München)

INSTITUT FÜR THEATERWISSENSCHAFT
UNIVERSITÄT MÜNCHEN

Prof. Dr. Klaus Lazarowicz

8000 MÜNCHEN 22
LUDWIGSTR. 25
TEL. 089/2180 2490
2180 3529

24.2.1978

Sehr geehrter Herr Intendant,

die Münchener Theaterwissenschaft hat den Ehrgeiz, möglichst praxisnah zu arbeiten. Diesem Ziel dient auch die mit Herrn Michael R ö h r i g vereinbarte Dissertation. Konkrete Informationen über die zeitgenössische Regiepraxis sind für die Theaterwissenschaft und für den Theaternachwuchs von höchstem Interesse. Ich wäre Ihnen deshalb sehr verbunden, wenn Sie und Ihre Mitarbeiter sich für die von Herrn Röhrig geplante Befragung zur Verfügung stellen würden.

Mit freundlichen Grüßen

Ihr

Klaus Lazarowicz

Michael Röhrig
Adelheidstr. 6
8000 München 40
Tel.(089) 377843

Sehr geehrter Herr Intendant,

Im Rahmen meiner Doktorarbeit über das Thema "Sprechtheaterregie in der Bundesrepublik Deutschland" befasse ich mich mit dem vielfältigen Aufgabenbereich des Regisseurs.

Leider mußte ich feststellen, daß die bereits vorhandene und im weitesten Bereich mit diesem Thema befaßte Literatur der letzten Jahrhunderte bis heute nur sehr unbefriedigende Auskünfte zu diesem Beruf erteilt.

Aus diesem Grunde habe ich einige Fragen zusammengestellt, mit denen ich eine Reihe ausgewählter Theater besuchen will, um die dort tätigen kompetenten Praktiker anhand des Fragebogens zu ihren Erfahrungen und ihrer persönlichen Meinung zu interviewen. Ich verspreche mir hiervon interessante Aufschlüsse über die Situation und das Selbstverständnis der Regie heute.

Da ich in meiner Arbeit auf Ihre eigenen Auskünfte wie auch die Ihrer Mitarbeiter angewiesen bin, bitte ich Sie, mir die Erlaubnis zu geben, an Ihrem Hause diese Befragungen durchzuführen.

Ich werde mich in den nächsten Wochen telefonisch mit Ihnen in Verbindung setzen, um einen Termin für die Befragungen zu vereinbaren.

In der Anlage befinden sich die Fragebogen zur Orientierung und Gesprächsvorbereitung für die Regisseure Ihres Theaters.

Ich bedanke mich schon jetzt für Ihre Bemühungen!

Michael Röhrig

FRAGEBOGEN

A. WERDEGANG UND FRAGEN ZUM SELBSTVERSTÄNDNIS

1. Wie lange arbeiten Sie schon fürs Theater?
2. Welcher Weg hat Sie zu Ihrer heutigen Position geführt (z.B. über Regieassistenz, Laienspielgruppe, Studententheater oder etwas ganz anderes)?
3. Bei wem haben Sie "gelernt", oder besser: wer hat Ihnen entscheidende Impulse gegeben?
4. Wenn Sie Ihre künstlerische Entwicklung von den Anfängen bis heute überblicken - könnten Sie prägende Vorbilder nennen?
5. Können Sie ansatzweise erwähnenswerte positive oder negative Erfahrungen formulieren, die in der Zeit Ihrer Ausbildung Konsequenzen für Sie hatten?
6. Gibt es theoretische Schriften, die Sie in irgendeiner Form beeinflußt haben?
7. Vorausgesetzt, künstlerisch Tätige wie Sie haben eine private, "absolute" Vorstellung von Theater und Ihrer Funktion in ihm, welche Kompromisse haben Sie dem Theaterbetrieb oder wem auch immer schon machen müssen?
8. Welche Position haben Sie heute (z.B. festangestellter Hausregisseur, Gastregisseur, Tätigkeit auch in anderen Medien o.ä.)?
9. Halten Sie - die Frage klingt wahrscheinlich trivial oder wenigstens naiv, weil Sie so alt ist wie das Theater selbst - das Theater für eine so starke Kraft, daß sie in denen, die ihm ihre Aufmerksamkeit schenken, irgendeine Veränderung hervorrufen kann oder ist der reine Unterhaltungswert seine einzige Legitimation? Kurz: wozu kann Theater gut sein?
10. Was verbinden Sie ganz allgemein mit dem Begriff "Regie"?
11. Halten Sie "Regie" für lehr- und lernbar?
12. Gibt es Gedanken, die Ihnen in diesem Fragenteil fehlten?

B. FAKTOREN, DIE AUF DIE ARBEIT DES REGISSEURS EINWIRKEN KÖNNEN

I.1. Wieviel Probenzeit steht Ihnen im Durchschnitt zur Verfügung?

2. Hängt die Bemessung vom Stück ab oder geben auch andere Dinge dafür den Ausschlag?

3. Welchen Einfluß hat die Länge der Probenzeit auf Ihre Arbeit?

4. Welche Probleme entstehen bei Zeitdruck, oder: inwieweit verändern Zwänge Ihre Arbeit?

II.1. Was fällt Ihnen zum Stichwort "Finanzen" ein?

2. Wie kommen die Entscheidungen über die Budgethöhe einer Inszenierung an Ihrem Hause zustande?

3. Wie reagieren Sie künstlerisch auf Sparzwang oder - gewiß seltener - finanzielle Unabhängigkeit?

4. Wie würden Sie also den Einfluß materieller Faktoren auf Ihre künstlerische Arbeit beurteilen?

III.1. Arbeiten Sie mit einem festen Ensemble zusammen, das Ihnen evtl. die Möglichkeit bietet, langfristige künstlerische Perspektiven zu verwirklichen, oder sind Sie auf stets wechselnde Schauspieler angewiesen?

2. Falls Sie auch Gastregien unternehmen: inwieweit ändert sich Ihr Inszenierungsstil bei ständig sich veränderndem Ensemble?

3. Halten Sie die Verpflichtung von "Stars" für notwendig oder überflüssig?

4. Vermissen Sie in diesem Fragenkomplex etwas?

C. VORBEREITUNGEN AUF DIE PROBENZEIT

I.1. Wie und durch wen kommt die Entscheidung zustande, ob und welches Stück Sie inszenieren?

2. Gibt es den Fall, daß Sie sich einer Entscheidung über Stück oder Besetzung gegen Ihren Willen unterordnen müssen?

II.1. Die Entscheidung ist gefallen. Das Stück steht fest. Wer wird nun für die Entwicklung Ihrer Probenkonzeption besonders wichtig?

2. Vorausgesetzt, Sie vermögen die Vorbereitung auf die Proben in verschiedene Phasen einzuteilen: wie läuft die Vorprobenarbeit zeitlich ab und in welchem Stadium dieser Vorbereitung ist wer für Sie am wichtigsten?

3. Bitte skizzieren Sie Ihre gemeinsame Vorarbeit mit dem Bühnenbildner.

4. Legen Sie im Vorprobenstadium Wert auf gemeinsame Konzeptionsgespräche aller künstlerisch Mitverantwortlichen, und wie bereiten Sie ein solches Gespräch vor?

5. Legen Sie vor Beginn der Proben Wert auf die Mithilfe eines Dramaturgen, und wie sieht diese Zusammenarbeit aus?

6. Wie beurteilen Sie die Funktion eines Produktionsdramaturgen?

III.1. Kommt es bei der Textbearbeitung vor, daß Sie sich von einer möglichen Publikumsreaktion (Lacher, Spannungsmoment...) beeinflussen lassen?

2. Konzipieren Sie auf eine bestimmte Ziel- bzw. Zuschauergruppe hin?

3. In der Theaterwissenschaft gelten die Zuschauer als der unverzichtbare eine Part des "Theater" eigentlich erst konstituierenden Interaktionsprozesses. Wie stehen Sie dazu, oder: wäre Theater für Sie auch ohne Zuschauer möglich?

IV.1. Interessieren Sie sich auch für andere Aufführungen der Stücke, die Sie inszenieren?

2. Besteht Ihre Vorarbeit ausschließlich in der Beschäftigung mit dem Stück oder informieren Sie sich auch in der Sekundärliteratur?

3. Gehen Sie gedanklich unabhängiger an die Inszenierung eines Stückes, dessen Autor nicht mehr lebt, oder hat dies keinen Einfluß auf Sie?

4. Fehling schloß Else Lasker-Schüler von den Proben zu ihrem Stück aus - würden Sie in einer vergleichbaren Situation genauso handeln?

5. Habe ich innerhalb dieses dritten Fragenkomplexes wichtige Faktoren nicht angesprochen, die Ihnen erwähnenswert erscheinen (Verträge, Geld, Theaterleitung, architektonisch-technische Fragen...)?

D. PROBENARBEIT

I.1.a. Würden Sie es als Regel oder Ausnahme bezeichnen, wenn es nach Probenbeginn nochmals zu Veränderungen von Regiekonzept, dramaturgischem Konzept oder Bühnenbild kommt?

b. Welche Ursachen kann das haben?

2. Wie teilen Sie Ihre Probenzeit normalerweise ein (Lese-, Stell-,Kostümprobe...) und wonach richtet sich dies?

3. Sind Sie grundsätzlich bereit, Ihren Mitproduzenten (zu denen ich Dramaturg, Bühnenbildner, Regieassistent, Schauspieler, evtl. Bühnentechnik rechnen will; korrigieren Sie mich!) im Inszenierungsprozeß einen eigenständigen und autonomen künstlerischen Kompetenzbereich einzuräumen?

4.a. Schlagwort: krisenfreie Probenarbeit. Sollte Ihrer Meinung nach die Einflußnahme aller am Probenprozeß Beteiligten begrenzt, erweitert werden, oder gibt es anderes, das Ihnen in diesem Zusammenhang wichtig ist?

b. Welche positiven oder negativen Folgen können Krisen während der Probenzeit haben?

II. 1. "Am Anfang der Proben sind die Schauspieler das Gegenteil der ideal entspannten Wesen, die sie gerne sein würden." Dieser Satz stammt von Peter Brook. Hat er recht? Wenn ja, wie gehen Sie vor?

2. Fühlen Sie sich auch als Pädagoge, d.h. versuchen Sie, den Schauspieler über die aktuelle Inszenierung hinaus längerfristig künstlerisch weiterzuentwickeln?

3.a. Vorspiel vs mündlich anweisen. Mit welchem Begriff fühlen Sie sich eher verwandt, wenn Sie Schauspieler von inszenatorischen Gedanken überzeugen wollen?

b. Birgt Ihre Methode Risiken?

4. Ausprobieren vs einstudieren. Wie würden Sie Ihren Inszenierungsstil lieber bezeichnet wissen?

5. Kommt es zu substantiellen Änderungen Ihrer Inszenierungsweise, wenn Sie Massenszenen einstudieren im Vergleich zu Stücken mit Kammerbesetzung?

6.a. Legen Sie bei Schauspielern Wert auf Einfühlung in die Rollenfigur (Stanislawskij) oder auf rein intellektuelle Verarbeitung und damit Distanz von der darzustellenden Figur?

b. Läßt sich diese Frage generell beantworten oder hängt Ihre Haltung vom Stück ab?

7. Wie erreichen Sie "Ihre" richtige Haltung beim Schauspieler?

8. Sind die grundsätzlich bereit, inszenatorische Risiken einzugehen, und wer oder was macht dies möglich oder unmöglich?

9. Habe ich innerhalb dieses Fragenkomplexes ein erwähnenswertes Thema ausgelassen? Haben Sie am generellen Aufbau der Fragen etwas auszusetzen?

1o. Par inter pares - Regiedespot. Wo zwischen diesen absoluten Extremen würden Sie sich einordnen? Bitte versuchen Sie es!

L E B E N S L A U F

Am 4. Dezember 1951 wurde ich, Michael Röhrig, als Sohn des Rundfunkabteilungsleiters Wolfram Röhrig und seiner Ehefrau Annemarie, geb. von der Osten, in Hannover geboren.

Nach dem Besuch der Volksschule in Steinenbronn bei Stuttgart (1958-1962) wechselte ich 1962 auf das humanistische Uhland-Gymnasium in Tübingen, wo ich 1972 das Abitur bestand.

Nach dem Ableisten des Grundwehrdienstes bei der Bundeswehr (Juli 1972 - September 1973) begann ich im Wintersemester 1973/74 mein Studium an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Ich belegte Theaterwissenschaft als Hauptfach, Neuere Deutsche Literatur, Sprechkunde und Musikwissenschaft als Nebenfächer.

Außer bei Professor Lazarowicz, unter dessen Leitung die vorliegende Dissertation entstand, besuchte ich Vorlesungen und Seminare unter anderen bei den Professoren Frühwald, Göllner, Kanzog, Müller-Seidel, Sengle, Vordtriede und Frau Professor Weithase.